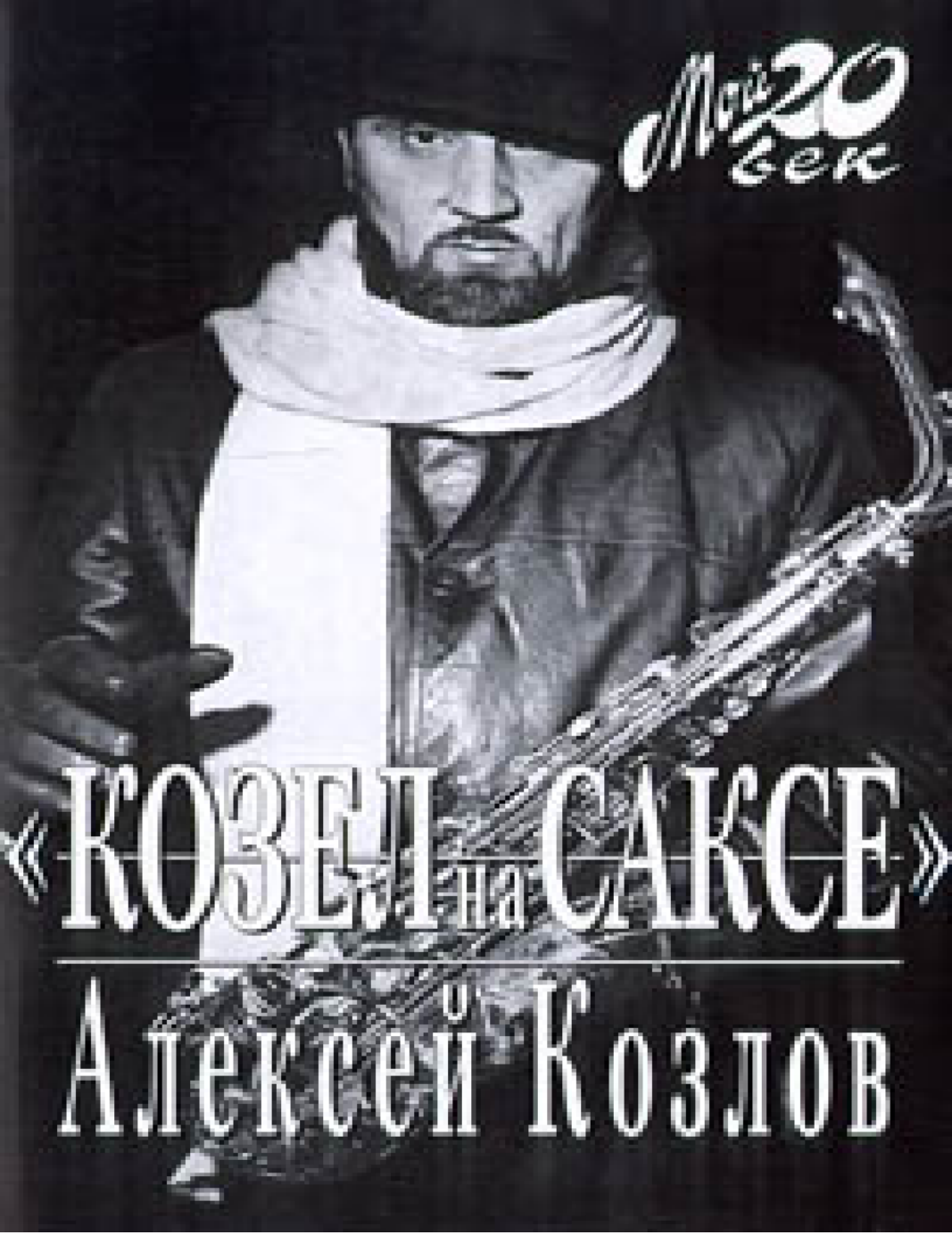

Мой XX век
«Козел на саксе»
Алексей Козлов


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Мог ли мальчишка, родившийся в стране, где джаз презрительно именовали «музыкой толстых», предполагать, что он станет одной из культовых фигур, теоретиком и пропагандистом этого музыкального направления в России? Что он сыграет на одной сцене с великими кумирами, снившимися ему по ночам, — Дюком Эллингтоном и Дэйвом Брубеком? Что слово «Арсенал» почти утратит свое первоначальное значение у меломанов и превратится в название первого джаз-рок-ансамбля Советского Союза? Что звуки его «золотого» саксофонабудут чаровать миллионы поклонников, а добродушно-ироничное «Козел на саксе» станет не просто кличкой, а мгновенно узнаваемым паролем? Мечты парня-самоучки с Бутырки сбылись. А звали его Алексей Козлов…

Авторский вариант, расширенный и дополненный.

- Козлов Алексей
  - Введение
  - Глава 1. Дворовая жизнь — игры и развлечения
  - Глава 2. Футбол и хоккей
  - Глава 3. Пионерская блатная жизнь
  - Глава 4. Бродвей
  - Глава 5. Фестиваль
  - Глава 6. Биржа
  - Глава 7. Кафе «Молодежное»
  - Глава 8. Сквозь железный занавес
  - Глава 9. ВИО-66 и кафе «РИТМ»
  - Глава 10. Джаз-клуб в кафе «Печора»
  - Глава 11. Параллельная жизнь
  - Глава 12. На подступах к «Арсеналу»
  - Глава 13. Опасная игра
  - Глава 14. Прорыв
  - Глава 15. Профессионалы
  - Глава 16. Метаморфозы «АРСЕНАЛА»
  - Глава 17. Эксперименты и ошибки
  - Глава 18. Второе дыхание
  - Глава 19. За что боролись, на то и…
  - Глава 20. Третье дыхание

Козлов Алексей
Козел на саксе

Введение

По происхождению своему я считаю себя коренным москвичом, хотя, если строго разобраться, исконной москвичкой является только моя мама, все обозримые предки которой проживали в Москве. В нашей семье о них старались не упоминать, а от всех прочих их происхождение тщательно скрывалось. И это было вполне оправдано, ведь предки моей бабушки были священнослужителями. А в советское время, особенно в первые годы, потомки дворян, представителей духовенства, и просто богатых людей, называемых буржуями, подвергались репрессиям. Мой пра-пра-дедушка, — Виноградов Петр Ильич — известный в Москве меломан, был протоиереем и заведовал ключами Успенского собора в Кремле. А вот прадедушка, Иван Гаврилович Полканов, обладавший прекрасным низким голосом, служил в том же соборе протодиаконом и женился на его дочери. От этого брака и родилась моя бабушка — Полканова Ольга Ивановна. Она прожила долгую жизнь и умерла, когда мне было двадцать восемь лет. Но тогда меня не очень интересовало наше прошлое и я, к сожалению, особенно не расспрашивал ее о жизни своих предков, тем более, что тема была нежелательной. Из предосторожности многие семейные документы были когда-то просто уничтожены. Чудом сохранились фотографии и Петра Ильича и Ивана Гавриловича, который ушел из жизни в самом начале советского режима и не попал под репрессии.

Бабушка моя была в молодости девушкой эмансипированной. Являясь поповской дочкой, она, тем не менее, вращалась в обществе барышень нового типа, интересовавшихся науками, искусством и театром, ведущих более свободный и независимый образ жизни. Она работала секретарем в Московском Университете и позднее, до самого моего рождения, в Ученом медицинском совете. Ее муж, мой дед — Толченов Иван Григорьевич — был певцом. Он служил в Государственной хоровой капелле, пел на оперной сцене и в церковных хорах. Одно время он работал и в популярном народном хоре Агреневой-Славянской, где иногда пела и моя бабушка. Перед самой революцией, в возрасте одиннадцати лет там стала выступать и их дочка, Катя Толченова, моя будущая мама. В первые годы советской власти хор эмигрировал, а скорее всего просто не возвратился после гастролей в Манчжурию, но бабушка с дедушкой на это не решились, и слава Богу, а то неизвестно, что было бы со мной.

В двадцатые годы моя мама поступила сперва в Синодальное училище, попав в первый женский набор, а затем окончила Московскую Государственную Консерваторию. Она стала дирижером-хоровиком и преподавателем теории музыки. Вот тут-то, в начале 30-х годов, она и встретила моего будущего отца, Козлова Семена Филипповича, который учился в аспирантуре Пединститута, готовясь быть кандидатом наук по психологии. Он попал в Москву, пройдя перед этим непростой жизненный путь. Будучи одним из десяти сыновей в большой, зажиточной крестьянской семье, проживавшей в селе неподалеку от Самары, он попал на фронт в самом начале Первой мировой войны. Там он был ранен и контужен, перенес тяжелейшую операцию по удалению легкого, причем без наркоза. Это был человек с железной волей. Он мог терпеть любые невзгоды, боль и страдания, никогда не жалуясь при этом. И еще ему была присуща одна черта, тяжелая как для него, так и для других. Он был упрямо-принципиальным и всегда говорил людям то, что думает. Как говорится, резал правду-матку в глаза. В принципе, он был болезненно честным человеком, что и выражалось в прямоте. Очевидно, он нажил в своей жизни немало врагов из-за этого. Я прочувствовал все недостатки такой черты характера на собственной шкуре, поскольку мне эта ненужная иногда прямота передалась по наследству. Нет, чтобы иногда промолчать… Не тут-то было. Генотип сильнее разума.

Среди самарских родственников по линии отца существует легенда о том, что в нашем роду есть персидская кровь. Сам отец, в те времена, когда мне это было абсолютно безразлично, рассказывал историю о том, что один русский офицер привез с войны пленную персидскую девочку и подарил ее своей матери, помещице в Самарской губернии. Девочка эта стала крепостной и когда подросла, ее выдали замуж за такого же крепостного. Я думаю, что моя бабушка, то есть мать отца, и была внучкой этой персиянки. Все это могло бы оказаться простой выдумкой (правда, не знаю — зачем), если бы не некоторые объективные данные. Согласно законам генетики, открытым еще Менделем, и долгое время не признававшимся в СССР, основные признаки скрещиваемых особей проявляются совершенно одинаково у разных поколений потомков первоначальной пары. Если скрещивали черную крысу с белой, то на таблице, изображавшей все последующие поколения, можно видеть, что иногда среди серых крыс рождались то черные, то белые, причем с предсказуемым моментом появления. Так и в нашем роду, среди типичных русаков встречаются люди с явной восточной внешностью. Например, один из моих двоюродных братьев —

Женя Козлов был вылитый перс, с жесткими черными волосами, крючковатым носом, с черными восточными глазами. Не знаю почему, но мне хотелось бы верить в это семейное предание и чувствовать себя не только русским, но и немного персом, частью древней и могущественной когда-то культуры. И потом это как-то объясняет мою непреодолимую тягу к древним восточным знаниям, к восточной музыке и восточным женщинам.

Во время революционных событий папа мой был простым солдатом на немецком фронте и, естественно, попал под большевистскую агитацию. Насколько я помню по его рассказам, он даже был солдатским депутатом. Но главное — он сделался тогда на всю жизнь преданным фанатиком идеи коммунизма, не допускавшим никаких посягательств на эту догму, никаких ревизионистских рассуждений, критики, или, не дай Бог, отрицания каких-либо положений. Находясь в армии, а затем в госпиталях, он экстерном окончил среднюю школу, затем, в советское время — институт в Самаре. Поработав учителем, поехал в Москву, в аспирантуру. Здесь, странным образом судьба свела его с известным в свое время «придворным» сталинским поэтом Демьяном Бедным (настоящая фамилия — Придворов), который проживал в роскошном особняке на Рождественском бульваре. Д. Бедный печатался в центральных газетах, откликаясь злободневной сатирой на все основные события, происходившие у нас и за рубежом. Одно время он был своеобразным идеологическим рупором. Такие люди обычно непотопляемы, но с ним произошел казус, который стоил жизни Осипу Мандельштаму, а Бедному — карьеры. Этот случай подробно описан в ряде мемуаров современников тех лет, но я вкратце напомню, что тогда произошло.

Демьян Бедный был, кроме всего прочего, одним из крупнейших библиофилов и собирателей книг в Москве. Как все коллекционеры, он не любил давать читать свои книги никому. Но Сталину, который был с ним, в какой-то степени, в приятельских отношениях, он отказать не мог. Вождь народов читал книги неаккуратно, слюнявил пальцы, загибал и замусоливал страницы. Демьяна Бедного это раздражало. И однажды, в узкой компании друзей, где был и Осип Мандельштам, он посетовал на это. Несколько позднее Мандельштам написал страшное стихотворение о Сталине, которое стало ходить по рукам. Естественно, что постепенно органы НКВД выяснили, чье это творение. Дело в том, что помимо остальных крамольных строк, типа «Мы живем, под собою не чуя страны» или «Что ни казнь у него — то малина, и широкая грудь осетина», в этом стихотворении было упоминание о толстых

пальцах Сталина, похожих на жирных червей. Естественно, что кто-то из присутствовавших на той узкой вечеринке, донес Сталину о недовольном ворчании Демьяна Бедного по поводу замусоленных страниц. После этого ничего не стоило сопоставить те высказывания о жирных пальцах с текстом анонимного стихотворения. В результате, Осипа Мандельштама расстреляли, а Демьяна Бедного Сталин пожалел. Он оставил его жить, но из поля зрения читателей поэт исчез навсегда.

Так вот, очевидно несколько ранее этих событий, еще в начале 30-х годов мой отец, как аспирант, на время учебы получил временную жилплощадь небольшую комнатку — в подвале дома Демьяна Бедного, которого таким образом слегка «уплотнили». Еще работая в Самаре, мой папа увлекался поэзией и даже печатался в местных изданиях под эгидой общества Крестьянских поэтов. Когда он показал Демьяну Бедному свои стихи, тот отозвался о них положительно и даже предложил отцу быть его сотрудником, типа безымянного литературного «раба». Но отец не стал резко менять намеченного жизненного пути и отказался. По окончании им аспирантуры, Д. Бедный помог отцу с получением московской прописки и комнаты на улице Чехова. Так отец стал москвичом. В этот период и познакомились мои будущие родители. Женившись на моей маме, которая честно рассказала ему о своем поповском происхождении, отец проявил определенное мужество, поскольку люди, относившиеся в прошлом к аристократии, к дворянам, помещикам, капиталистам или духовенству, подвергались репрессиям, ссылались, лишались имущества. Слава Богу, прадедушка Иван Гаврилович Полканов ушел на тот свет до начала страшных преследований священнослужителей, вскоре после революции. Но вся его собственность, несколько небольших доходных домов, были национализированы. Дом, где жили мои бабушка, дедушка и мама, был «уплотнен» приезжими жильцами, новые хозяева жизни оставили им лишь одну комнату.

Ко времени женитьбы мой отец был уже членом ВКП(Б) и имел возможность оградить маму от возможных преследований. Во время Великой отечественной войны он сделал так, чтобы и она вступила в партию, для надежности. Так что, значительная часть моей сознательной взрослой жизни прошла в типичной коммунистической семье, под знаком серьезных идеологических разногласий. Семья наша оказалась «не без урода», в моем лице. Своей неприязни к строю, которая возникла на почве запрета джаза, полюбившегося мне с детства, я дома не скрывал. Это не просто расстраивало моих родителей, они постоянно боялись, что из-за моего длинного языка меня «заметут», да и им придется

несладко. Чаще всего мы с отцом вступали в конфликт из-за джаза, который он органически не воспринимал. Его просто трясло от гнева, когда он, зайдя ко мне в комнату, слышал из радиоприемника хриплый голос Луиса Армстронга. Тогда, в начале 50-х годов мы и понятия не имели, кто это такой. Мы слышали только голос, но не видели цвета лица, да и имени этого певца не знали. Поэтому мой отец вкладывал в грубый низкий тембр Армстронга свое представление обо всем негативном, связанным с ненавистным образом Соединенных Штатов Америки. В его глазах это был толстый буржуй, естественно, белый, в смокинге, с сигарой и в цилиндре — как на карикатурах из «Крокодила» или из стихотворения В. Маяковского «Мистер Твистер». Я тоже думал тогда, что Армстронг — белый. Поразительно, но, при всей нетерпимости к западной музыке и вообще ко всему иностранному, мой «предок» покупал для меня все, о чем бы я его ни просил, будь то радиоприемник с короткими волнами, магнитофон или американские костюмы и ботинки, которые я доставал отнюдь не в универмагах. Он ни в чем не мог отказать мне и, как любой фанатик, заражался моими увлечениями, поступая нередко вопреки собственным убеждениям, видя, какое удовольствие доставляет мне любая новая покупка.

Но здесь я уже сильно забежал вперед, поэтому лучше вернуться в предвоенные годы, о которых следовало бы упомянуть, поскольку мне запомнилось не столько то, как мы жили до войны, сколько сам момент крушения счастливой и беззаботной жизни, который мне пришлось пережить вместе со всеми детьми моего поколения. Это было типичное счастливое детство, со сладкой манной кашей и бутербродами с красной икрой по утрам, с чулками на резинках, с распеванием на всю улицу «Ты не бойся ни жары и ни холода, закаляйся, как сталь!», сидя на отцовском загривке. Летом 1941 года мы с мамой были в доме отдыха, мне было тогда шесть лет. Когда объявили о войне, дом отдыха мгновенно опустел, остались лишь матери с детьми. На како-то случайной подводе мы добрались до станции. И здесь я впервые увидел лик войны. Это были поезда, сплошь облепленные висящими людьми. Это были попытки влезть в поезд, это была паника и давка на вокзале в Москве. Я помню это чувство конца детства, но не конца света. Я как-то сразу понял умом всю серьезность новой ситуации и осознал необходимость терпеть все, что может случиться. Это понимание ответственности за свое поведение позволило мне прожить тяжелые военные годы, не капризничая и не доставляя дополнительных хлопот своим близким. Во время бомбежек,

когда меня вдруг будили среди ночи и, быстро накинув что-нибудь, тащили в подвал, в бомбоубежище, я никакого страха не испытывал. Просто мне передавалось общее чувство тревоги, исходившее от взрослых. Затем начались приключения во время эвакуации, теплушки, заезд в окружение, бомбежки, отсутствие еды.

После того, как отец, будучи инвалидом Первой мировой войны, все-таки ушел добровольцем на фронт, мама, бабушка и я были эвакуированы осенью 1941 года вместе со всеми семьями сотрудников МГПИ им. Ленина, где он преподавал. Поразительно, но я запомнил все, что произошло с нами в эти страшные военные годы, гораздо более отчетливо, чем позднее, когда жизнь понемногу наладилась. Моя мама, простой музыкант-теоретик, проявила в эти годы поразительную энергию и приспособляемость, берясь за любую работу, организовывая людей вокруг себя. Зато бабушка, этот осколок дореволюционного строя, в тяжелые и опасные моменты во время эвакуации впадала в состояние какой-то прострации, становясь как бы равнодушной ко всему происходящему. Я видел это и старался подбадривать ее. Сейчас я понимаю, что тогда для некоторых пожилых людей крушение мирной жизни означало конец света. Статистика тех лет говорит, что в начале войны сразу умерло много людей, страдавших до этого сердечно-сосудистыми заболеваниями. Зато у остальной части населения значительно сократилось число обычных заболеваний простудных, желудочных и многих других — очевидно стрессовые ситуации раскрывают в человеческом организме скрытые ресурсы. Что касается отца, то он по состоянию здоровья долго воевать не смог, его просто отправили обратно в тыл. Мы встретились все вместе на Алтае, куда нас занесло после мыканья по разным местам. Война уже перевалила за тот рубеж, после которого стало ясно, что дело идет к победе. Пора было возвращаться домой.

Глава 1. Дворовая жизнь — игры и развлечения

Наша семья вернулась в Москву из эвакуации осенью 1943 года, к моему поступлению в школу. Двор, оставленный два года назад, был неузнаваем. Двора, как такового, уже не было, так как не осталось ни одного из заборов, разделявших нас с тремя дворами других соседних домов. Они были снесены по приказу правительства Москвы, когда начались интенсивные бомбежки города, из соображений безопасности. Все деревянное, включая сарайчики, ограды палисадников и столы со скамейками, — было сожжено в домашних «буржуйках» в первую же зиму. Остались лишь следы заборов, отдельные каменные столбы а также линия перепада в уровнях земли между дворами. Позднее все это вновь было застроено, а пока глазу открывались бескрайние просторы объединенных в одно целое дворов. Очевидно, это обстоятельство способствовало развитию многих дворовых игр, требовавших больших пространств, главной из которых стал, конечно, футбол. К концу войны уже все семьи нашего, довольно большого, типичного московского дома вернулись из эвакуации и постепенно образовалось то, что стало называться словом «наш двор». Дворовая жизнь была как бы продолжением другого стандарта советского городского существования «коммуналки». Но если «коммуналка» представляла собой мир взаимоотношений взрослых, то двор был главным местом обитания детей и подростков. Здесь были свои лидеры и их любимчики, подхалимаж и ябедничество, жестокий террор сильных по отношению к слабым, приоритет «блатных» а также лихих и ловких перед слабыми, неловкими и интеллигентными. Мат, «феня», наколки, фиксы, малокозырки, тельники, прохаря, чубчики, особая походка и манера сплевывать слюну — все это было обычными атрибутами не только сирот — «огольцов» и профессиональных воров, а и простых пионеров-школьников из обычных семей. Исключение составляли дети, либо находившиеся под строгой опекой своих семей, либо те, кто были неспособны вписаться в жесткую дворовую жизнь по каким-то сугубо индивидуальным причинам. Они редко выходили во двор и не всегда принимали участие в массовых играх. Были даже и такие, кто выходил гулять только в сопровождении какой-нибудь неработающей бабушки или тетки, которая стояла незаметно (как ей казалось) в сторонке и следила, как бы ее чадо не обидели, или не научили чему-нибудь дурному, скажем, курить или

ругаться матом. Таких детей не любили, они, как правило, были объектом насмешек, причем иногда довольно жестоких.

Выходили во двор главным образом для того, чтобы во что-нибудь поиграть, отдохнуть от гнета школы и назиданий своих родителей. Игр и забав было великое множество. В некоторых играх участвовали только мальчишки, в некоторых — только девочки, но были и смешанные игры. Точно так же игры подразделялись и по возрасту между маленькими, средними и большими детьми. Дворовая жизнь сильно зависела от погоды и от времени года. Самым неприятным явлением природы был для нас дождь, который создавал слякоть и грязь во дворе. Когда начинался сильный дождь, ничего не оставалось, как идти домой. А если дождь шел целый день, никто во двор не выходил. Иногда собирались в подъезде, но это было особое место в жизни двора. Там было чаще всего темно и страшновато, так как лампочки не горели. Если кто-то в подъезде и собирался, то это были более взрослые ребята, которые там курили, играли в «очко» или выясняли отношения, разводили «толковищу». Жильцам эти сборища в подъездах не нравились, поэтому нас оттуда гоняли. Так что, в плохую погоду все сидели по домам, в гости друг к другу дети особенно не ходили, это было не принято. Все жили скученно, главным образом в коммуналках, и лишние посетители только усложняли жизнь взрослых, так что домашние контакты не поощрялись. У меня был в доме близкий друг с самого рождения, Боря Фаянс. Его семья жила в отдельной квартире, на нашей же площадке. Там меня любили и все свободное от двора время я торчал у них. Но это было нетипично для того времени, да и отдельные квартиры были большой редкостью.

За годы, проведенные в семье Фаянсов, я приобщился к истинной еврейской среде, к особой городской еврейской субкультуре. Это была семья скромных и трудолюбивых людей, зарабатывавших на жизнь детской фотографией. Они были «частниками», фотографировавшими детей в школах и детских садах. Насколько я помню, они еле сводили концы с концами и вечно боялись всяких проверяющих органов, поскольку в СССР «частников» не любили и старались любыми методами изжить. В квартире Фаянсов вечно были какие-нибудь застолья, на которые собирались их многочисленные родственники, такие же скромные и пугливые московские евреи, врачи, библиотекари, учителя. Я нередко сидел с ними за столом и вслушивался в эту необычную русскую речь с непередаваемым акцентом. Люди старшего поколения, бабушки и тетки иногда разговаривали на идеш, и мне даже были понятны некоторые слова, поскольку в школе нам преподавали немецкий язык. Но более молодые представители

этой «мишпухи», включая моего друга Борю, идеша не знали и не стремились учить. Когда при мне рассказывают еврейские анекдоты, я про себя тихо улыбаюсь. Послушали бы они, как и о чем говорили между собой за столом простые московские евреи, часть из которых еще совсем недавно переехала из настоящих местечек. Это горькое чувство юмора по поводу собственных невзгод, это особая трансформация русского языка в нечто новое. Одна бабушка Софья Соломоновна чего стоила. У нее был свой язык с какими-то новыми словами. Когда она хотела пожурить внучка Борю за что-нибудь, она называла его «дурнилкой». Я думаю, она помнила как о дореволюционных, так и махновских погромах. Благодаря времени, проведенному в детстве в семье Фаянсов, я не смог стать антисемитом.

Еще одно воспоминание, связанное с нашим подъездом, относится к признакам того времени. Лестничные клетки в нашем доме были необычные, потому что сам дом был в прошлом какой-то фабрикой, переделанной под огромное пятиэтажное жилье. Лестница шла в сердцевине здания и имела сложную форму с ответвлениями и различными площадками на этажах. Двери в некоторые квартиры находились несколько в отдалении от основного марша, а другие были непосредственно на проходе. В одной из таких квартир, которую нельзя было обойти стороной, жила одинокая женщина с немецкой фамилией Гейнце. Она сошла с ума, когда ее мужа репрессировали и он пропал в ГУЛАГе. Очевидно был расстрелян. Но родственникам сообщалось в таком случае, что он осужден на «десять лет без права переписки». Сумасшествие этой женщины состояло лишь в том, что она не верила в гибель мужа и постоянно ждала его возвращения. Выйдя на лестничную площадку третьего этажа и стоя рядом с дверью своей квартиры, она подолгу прислушивалась к шагам внизу, к стуку двери подъезда. Она никогда не кричала, не плакала и ни с кем не заговаривала. С ней тоже никто не общался. Внешне она производила впечатление сумасшедшей старухи, с копной седых, растрепанных волос, хотя, скорее всего, была еще совсем не старой. Будучи младшим школьником я боялся один идти домой, так как надо было пройти мимо нее. Я понимал, что физически она не опасна, не схватит, не закричит. Родители как-то невнятно объяснили мне, почему она стоит там, стараясь смягчить ее образ. Но все равно идти мимо нее к себе на четвертый этаж было примерно тем же, что постоять рядом с привидением. Поэтому, если была возможность, мы ходили домой не по одиночке. Даже если Гейнце не было на площадке, все равно идти мимо ее квартиры было как-то тревожно. Здесь был не только страх, а и ощущение какого-то

настоящего, безысходного горя. Когда я стал гораздо взрослее и преодолел детские страхи, ходить мимо этой несчастной женщины стало несколько легче, но каждый раз приходилось делать над собой усилие. Окончательно всем стало ясно, что с ней произошло, только после разоблачения культа личности Сталина и опубликования некоторых данных о репрессиях в нашей стране.

Произнося слово «двор», надо отличать разные смыслы этого понятия. Прежде всего, под двором понималось некое замкнутое пространство, ограниченное зданиями, сараями и заборами, и соответствующее почтовому адресу. Но двором называлось и некая община, совокупность всех детей, живших в одном доме. Например говорили: «Пошли в кино всем двором..», «Сыграем двор-на-двор»… Каждый двор отличался своими размерами и конфигурацией, в зависимости от того, сколько корпусов и строений там находилось. Часто в типичных московских дворах было по несколько различных площадок для игр, не считая всяких закутков. Все эти пространства назывались по-разному. У нас, например, был «передний» двор, ближний к подворотне и «задний» двор, находившийся в глубине, и граничивший забором с «задним» двором дома, относящегося к другому, параллельному переулку. Каждый двор имел своего дворника и свою помойку. В идеале, двор должен был быть «глухим», то есть огороженным высокими заборами, через которые так просто не перелезешь. Это имело прямой смысл в деле защиты от мелких жуликов, которые шастали по дворам в поисках наживы в виде белья, сохнущего на веревках и всего, что плохо лежит. Наведывались они и в квартиры, хотя в многонаселенных коммуналках украсть что-либо было непросто — все время кто-нибудь оставался дома. Если воришка попадался, убежать из глухого двора было непросто, так как был только один выход — через подворотню. Но было немало и «проходных» дворов, через который жители всей округи, экономя время и срезая пространство, ходили насквозь. Проходные дворы не были такими уютными, прохожие мешали детям играть в футбол и в другие широкомасштабные игры, да и вообще, создавали неуют. Не зря выражение «проходной двор» стало нарицательным. К пространству двора обычно относилась и часть улицы с тротуаром, находившаяся напротив фасада дома и подворотни. Это было существенно, так как часть игр проходила перед домом на тротуаре и на мостовой. Заходить на соседнюю территорию не полагалось.

Игры были как невинные и безопасные, так и довольно рискованные, граничащие с уголовщиной. Прежде всего, хотелось бы припомнить совсем забытые дворовые игры на деньги. Одной

из самых популярных здесь была расшибалка, или, как иногда ее звали — «расшиши» или даже «рашиши». Играть в нее мог только тот, у кого была наличная мелочь. Если ты, сэкономив от завтраков, или выпросив у бабушки, выходил во двор с несколькими гривенниками, пятнашками или двугривенными монетами, чтобы сыграть в расшибалку, то была реальнейшая возможность моментально этого лишиться. А это были немалые деньги для школьника в послевоенные годы. Но ты мог и выиграть, а значит получить возможность играть дальше. Если вдруг кто-то сразу выигрывал много, снимая весь кон, и хотел тут же уйти с деньгами, то чаще всего его просто так не отпускали, заставляя играть еще. Но это не было обязательным правилом, и если выигравший очень настаивал, его отпускали, ведь все были свои, из одного двора. Игра эта требовала большой сноровки и особого типа ловкости и глазомера. Играли только на земле, причем только на сырой и утрамбованной поверхности, так как на асфальте возникало столько случайностей, что плохой игрок мог оказаться в выигрыше, а хороший проиграть, как повезет. Весной с нетерпением ждали, когда сойдет снег и подсохнет хотя бы небольшой участок земли, пригодный для расшибалки. На земле чертилась глубокая прямая линия длиной метра полтора, которая называлась «чира». К ней в центре пририсовывался квадратик, размером примерно десять на десять сантиметров, под названием «казенка». В казенке размещался «кон», то есть стопка из монет, поставленных участниками этого захода, или этого кона. Смысл игры состоял в том, чтобы ударом битки перевернуть как можно больше монет, поставленных на кон. Все монеты клались столбиком друг на друга, одной стороной вверх, скажем — «решкой». Если после удара монета переворачивалась вверх «орлом», то ударивший моментально забирал ее себе и продолжал бить до тех пор, пока очередная монета не оставалась после удара в прежнем положении. Таким образом, если тот, кто бил первым, ни разу не промахнулся, то он мог снять весь кон, а остальным участникам не предоставлялось даже возможности ударить. Но такое бывало редко, и право бить по монетам переходило по очереди ко всем игрокам. Если после того, как все играющие пробили, на земле еще оставались не перевернутые монеты, то били по второму разу в той же последовательности до тех пор, пока последняя монета не исчезала в чьем-нибудь кармане. Поэтому важнейшее значение имело то, кто бьет первым, кто вторым и т. д. Первая половина этой игры и была направлена на установление очередности — кто за кем. А происходило это так: после того, как расчерчивалась чира с казенкой, от нее отмерялось шагов десять и отчерчивалась вторая

черта. Именно с этого места каждый из игравших бросал свою битку в сторону чиры, да так, чтобы обязательно забросить ее за чиру, но как можно ближе к ней. Идеальным был бросок, когда битка ложилась на саму чиру. Это означало что такой игрок будет бить первым. Если же битка после броска оказывалась в «казенке», где стоял столбик из монет, то ловкач, попавший туда своей биткой, забирал весь кон, и игра начиналась снова. Но такое случалось не часто. Каждый, кто бросал свою битку, отчерчивал на земле место ее остановки. Очередность ударов по монетам зависела от соотношений этих черточек. Чья отметка оказывалась ближе к чире, тот и бил раньше. Последним бил тот, у кого битка улетела дальше всех. Для того, чтобы попасть в чиру, надо было кинуть битку очень тихо и осторожно. Здесь-то и заключалась вся острота игры — «или пан, или пропал», так как не добросивший битку до чиры автоматически исключался из данного кона, терял право на розыгрыш, и его монетка пропадала. Если в чиру попадали двое или трое, то они разыгрывали право первого удара уже между собой.

Когда очередность устанавливалась, все подходили к казенке, садились на корточки вокруг кона, и наступал волнующий момент. Все зависело от того, как первый бьющий ударит по столбику из монет. Если играющих было много, десять или пятнадцать человек, то столбик был высоким и неустойчивым. Бить можно было только вертикально сверху. Часто бывало так, что после первого удара образовывалась так называемая «колбаса», когда столбик падал и монеты располагались на земле, лежа друг на друге в виде колбаски. Тот, кому предоставлялась возможность бить по «колбасе», мог перевернуть почти все монеты одним ударом, если сильно и точно ударить краешком битки по кромке нижней монеты. «Колбаса» переворачивалась, деньги забирались, оставалась только нижняя монетка. Но обычно каждый кон длился гораздо дольше, борьба велась за каждую монету. Чтобы перевернуть монету, лежащую на земле, одним ударом битки, требовалось особое мастерство, связанное с ощущением веса битки, а также с динамикой удара. Многое зависело от битки, и каждый предпочитал иметь свою и никому ее не давать. Битки изготавливались разными способами. Наибольшей популярностью пользовались битки, сделанные из медных царских монет, больших и тяжелых. После войны они не были редкостью и ходили по рукам, добытые, чаще всего, из старых бабушкиных сундуков. Обычная плоская монета, как показала практика, не подходила для битки. Ее надо было выгнуть определенным способом, чтобы она приняла форму чечевицы. Это делалось острой частью молотка, долго и

кропотливо. Был и более грубый способ. Монету или металлический плоский кругляк подкладывали на трамвайный рельс и ждали, когда пройдет состав. Получалась расплющенная круглая вещь, из которой затем делали битку, подравнивая края и прогибая середину.

Расшибалка считалась азартной игрой и преследовалась милицией. Поэтому, когда начиналась игра, надо было все время оглядываться, чтобы успеть вовремя разбежаться, если появится участковый. Если в порыве азарта подходившего милиционера никто не замечал, и он заставал всю компанию на месте преступления, то как минимум один из игроков попадал в отделение милиции. Там записывали его данные и, продержав некоторое время отпускали на руки родителей. Такое задержание называлось «привод». О приводе сообщалось в школу, в ФЗУ, в техникум и куда угодно. Накапливание приводов могло стать причиной того, что неисправимого нарушителя в конце концов отправляли в исправительно-трудовые заведения разной степени суровости, и на разные сроки. Все зависело от того, какая у него семья, кто родители и есть ли они вообще. Азартные игры во дворе были, конечно, не самой главной причиной приводов, тем не менее, играя в «расшиши», мы всегда были начеку. Надо сказать, что в послевоенные годы на каждые несколько дворов был свой участковый, который ежедневно обходил свой участок, и не просто, а со знанием дела. Обычно, хороший участковый был прекрасно осведомлен обо всем, что происходит во дворах, он знал по именам главных «героев», и не боялся вступать в сложные взаимоотношения со шпаной, которая нередко уважала его.

Другой азартной игрой в деньги был «пристенок», правила которого были просты. Играли у каменной стены. Первый игрок ударял своей монеткой по стенке так, что она отлетала и падала на землю или на асфальт на некотором отдалении. Следующий игрок делал то же самое, стараясь, чтобы его монета отскочила как можно ближе к первой. Если расстояние между лежащими монетами позволяло дотянуться до чужой монеты мизинцем, поставив на свою большой палец, то второй игрок забирал монету себе. Если нет, то в игру вступал следующий участник, у которого была возможность выиграть две лежащие монеты и так далее. Монетка ударялась о стенку специальным приемом. Она зажималась между большим и указательным пальцами, игрок прислонял тыльную сторону ладони к стене, фиксируя положение руки где-то на уровне плеча. Затем, не отрывая ладонь от стены, он резко ударял монету ребром о стену, одновременно отпуская пальцы. Она отскакивала, летя параллельно земле, и ни в коем случае не кувыркаясь. Только так можно было достичь

планирования монеты, а значит точности ее попадания в нужное место, и не укатывания от этого места далеко в сторону. Если бьющий умудрялся попасть своей монеткой в чужую, то он получал от ее владельца вдобавок еще одну монету. Пристенок был популярен, поскольку был предельно прост по своим правилам и не оставлял никаких следов и улик.

Давно забыта и такая игра как «жестка» или «пушок», во всяком случае так ее называли в нашем дворе. Но, оказывается, в разных районах Москвы она имела разные названия, хотя смысл был один и тот же. Жестка представляла собой изделие из круглого кусочка меха с приделанным к нему грузом. Щечкой одной ноги жестка подбрасывалась вверх, и пока она опускалась вниз, играющий успевал переступить ногами, как бы сделать маленький шаг на месте, чтобы повторить удар. Задача состояла в том, чтобы как можно дольше не дать жестке упасть на землю, после чего очередь переходила к следующему игроку. Количество подбрасываний, или ударов, запоминалось и суммировалось у каждого из играющих. Побеждал тот, кто первым набирал заранее установленное число, ну, скажем, двести. Обычно за один раз средний игрок мог сделать пять-десять ударов, не больше. Жестка часто улетала в сторону по самым разным причинам: либо игрок терял равновесие, либо случайно бил по жестке пяткой или носком ботинка, вместо середины щечки, прямо под самой косточкой. Кстати, когда жестка попадала своим свинцовым грузом по этой косточке, было страшно больно. В принципе, эта игра требовала от участников настоящих жонглерских качеств. И в каждом дворе были свои виртуозы, которые могли держать жестку в воздухе бесконечно. У каждого настоящего любителя этого занятия была своя личная жестка, которая изготавливалась самостоятельно. Из шубы, тулупа или любого мехового изделия, имевшегося дома, вырезался кусок лисы, цигейки, мерлушки… Естественно, без спроса и так, чтобы не было заметно, то есть из подвернутой части меха, ближе к подкладке. Из свинца на газу отливался груз в форме круглой бляшки, в котором проделывались дырочки, как в пуговице. Груз, который иногда оборачивали в материю, пришивался к меховому кружочку снизу, к мездре. Мех был сверху. Стабильность полета жестки во многом зависела от того, как точно она была сделана. Если груз был пришит не совсем по центру, жестка виляла при падении. Большие размеры и доброкачественность мехового кружка способствовали тому, что жестка, опускаясь, расправлялась и замедляла падение, как парашют. А это намного облегчало безошибочность следующего удара. Если с расшибалкой и с пристеночком боролись участковые милиционеры, то с игрой в

жестку вели беспощадную борьбу учителя и наиболее активные из родителей. Во-первых, жестка почему-то считалась игрой недостойной пионеров и комсомольцев, а присущей только шпане, хулиганам, уркам. Это был главный аргумент, но когда он не действовал, приводились запугивающие данные о том, что, якобы, длительное увлечение жесткой неизбежно приводит к грыже. В нашем дворе случаев с грыжей мы не наблюдали, но утверждать, что эти слухи были чистой выдумкой, не берусь.

Из массовых летних игр, связанных с беготней, поисками и погонями, прежде всего вспоминаются «салочки», «колдунчики», «пряталки» (или «прятки»), «двенадцать палочек» и «казаки-разбойники». Пряталки во дворе были расширенным вариантом малышовых домашних пряток. В данном случае оговаривались границы, за которые убегать и прятаться запрещалось, иначе игра теряла смысл. Сперва «сговаривались», то есть определяли, кто будет «водить». Для этого существовало множество «считалок», но одна из них, пришедшая, очевидно, из дореволюционных времен, употреблялась чаще всего «На золотом крыльце сидели: царь, царевич, король, королевич, сапожник, портной, кто ты такой?». Все становились в круг и считающий с каждым словом переводил палец на следующего из стоящих в нем. Тот, на ком останавливалась считалка должен был, не задумываясь выбрать один из перечисленных персонажей, скажем «сапожник». Считалка повторялась вновь, начиная с выбиравшего, и тот, на кого падало выбранное слово, должен был «водить», то есть искать всех остальных. Были считалки и на тарабарском детском языке, типа: «Эни, бэни, раба, квинтер, финтер, жаба…», а то и с каким-то местечковым оттенком: «Дора, Дора — помидора, мы в саду поймали вора, стали думать и гадать, как бы вора наказать, мы связали руки-ноги, и пустили по дороге, вор шел, шел, шел, и корзиночку нашел, в этой маленькой корзинке есть помада и духи, ленты, кружева, ботинки, что угодно для души….»

«Водящий» становился лицом к стене или к дереву на открытом пространстве, желательно в центре двора, и начинал вслух считать до определенного числа, скажем до пятидесяти, после чего громко произносил фразу: «Я иду искать, кто не спрятался — я не виноват». За время счета все остальные прятались кто куда на территории двора. «Водящий» начинал поиск, все больше удаляясь от того места, где он стоял, ведя отсчет. Его задача состояла в том, чтобы не просто найти, но и «застукать» кого-нибудь. Застукивание состояло в том, что «водящий», увидев кого-либо из прятавшихся, громко выкрикивал его имя и бежал к точке своего «вождения», чтобы стуком рукой по стене или дереву зафиксировать факт обнаружения. Когда

«водящий» удалялся достаточно далеко от своего заветного места, кто-нибудь из прятавшихся, выскочив из укрытия, мчался к нему и старался «застукать» сам себя, чтобы выйти из игры. Иногда «водящий», увидев его в этот момент тоже бросался бежать и прибегал раньше. Здесь все решал глазомер и умение быстро бегать. Игра заканчивалась, когда из нее выходили все участники, в следующем коне «водить» выл должен тот, кого «застукали» первым. Если «водящий» был нерасторопным и медлительным, ему приходилось выполнять эту задачу по несколько конов подряд, так как все играющие «застукивали» сами себя. Просто так прервать игру и уйти домой, не доиграв, не поймав кого-нибудь, «водящий» не имел права, его не отпускали, доводя иногда до слез.

Еще более жестким вариантом пряталок была игра под названием «двенадцать палочек». В нее играли обычно дети одного возраста, одного физического уровня, поскольку более слабого могли «заводить» до бесконечности. В самом центре двора ставилось устройство, состоявшее из небольшой доски, под которую подкладывался камень, образовывая как бы качели, но с неравными плечами, небольшую катапульту. На длинное плечо доски, лежащее на земле аккуратно складывались стопкой двенадцать небольших палочек. Перед началом, как обычно, выбирался «водящий». Игра начиналась с того, что все становились вокруг доски, а кто-то из участников «разбивал», то есть сильно бил ногой по верхнему короткому концу доски-катапульты. Разбивание считалось правильным только в случае удара ногой сверху, неловкий боковой удар приводил к тому, что палочки не летели, а соскальзывали на землю, частично оставаясь на доске. В таком случае считалось, что разбивавший «насрал», и он наказывался тем, что должен был «водить». При хорошем ударе палочки подскакивали высоко вверх и разлетались в разные стороны, все играющие разбегались прятаться, а «водящий» начинал их спешно собирать. Как только он находил все двенадцать палочек, он снова клал доску на место и располагал их на ней, как было в начале. С этого момента он имел право искать спрятавшихся. При разбивании палочек у «водящего» был один шанс. Если он умудрялся поймать одну из взлетевших палочек, он называл кого-либо из участников, делая его «водящим». Процедура повторялась заново. Окончательный «водящий» начинал искать, постепенно удаляясь от доски с палочками. Если он замечал кого-нибудь и правильно называл имя, он подбегал к доске и «застукивал» его, легко прикасаясь к ней ногой. Пойманные выходили и становились у доски, ожидая, что же будет дальше. Первый из них был кандидатом «водить» в

следующем коне. Но в этой игре существовала возможность «выручить» пойманных, и каждый из спрятавшихся старался сделать это. Когда «водящий» отходил слишком далеко от доски, кто-нибудь из играющих выскакивал из укромного уголка и мчался к ней. Если он добегал до цели раньше, чем «водящий», он разбивал палочки и все, включая застуканных, разбегались кто куда, стараясь спрятаться, пока «водящий» не соберет палочки. Если в момент такого разбивания «водящий» успевал подбежать и поймать одну палочку, его место занимал герой, старавшийся всех спасти. Выиграть в эту игру, то есть перестать «водить», было крайне трудно, каждый кон мог длиться часами, так как кто-нибудь да разбивал палочки выручая всех застуканных. Игра требовала большой ловкости и развивала настоящее чувство коллективизма и взаимовыручки, и другие хорошие человеческие качества, о которых столько пелось в пионерских песнях.

Крайне азартной массовой игрой были «казаки-разбойники», правила которой не были фиксированными и отличались друг от друга, в зависимости от условий местности, типа дворов и районов города. Но суть была одинаковой: играющие делились на две группировки, одна из которых — «разбойники» убегали, а другая — «казаки» — их ловили, причем ловили натурально, а не так, как в прятки. Здесь уже требовалась физическая сила, и поэтому, в отличие от пряток и двенадцати палочек, в казаки-разбойники играли лишь парни, девочек старались не брать. «Разбойникам» предоставлялось небольшое время, чтобы убежать, и затем начиналась ловля. Одним из ограничений в этой игре были границы, за которые нельзя было заходить. Мы, например, играли в прямоугольнике, ограниченном Новослободской улицей, Сущевским валом, Тихвинской улицей и Палихой. При этом допускалось пользоваться теми видами транспорта, которые там ходили, то есть трамваями и троллейбусами. Обычно и та и другая команды разделялись на более мелкие группы. Пойманных приводили во двор и охраняли до тех пор, пока не переловят всех. Игра эта требовала от участников не только умения быстро бегать, а хитрости и тактического мышления. Но особое удальство проявлялось в тех случаях, когда использовались средства общественного транспорта, в первую очередь трамвай. В послевоенные времена все трамвайные вагоны в Москве были с открытыми площадками, с подножками, буферами. Лишь в позднее, к концу 50-х, они были заменены вагонами новой конструкции, с пневматически закрывающимися дверями, и безо всяких подножек. А тогда для мальчишек подножка трамвая была излюбленным местом игр и развлечений. Во-первых, езда на подножке или на буфере была бесплатной. Билетер находился

внутри вагона, у задней двери и не всегда мог добраться до безбилетника из-за переполненности вагона. Но если вагон не был набит битком, и билетер замечал висящего на подножке, он пытался затащить его вовнутрь и получить с него деньги за проезд, а если таковых не оказывалось, — сдать милиционеру на одной из остановок. Для этого у него имелся свисток. Нередко к задержанию таких нарушителей присоединялись и некоторые пассажиры. Так что, тем, кто любил проводить время, катаясь на подножках трамвая, надо было уметь соскакивать на ходу. Иногда это приходилось делать на полной скорости. Здесь была разработана не одна техника. Самое простое — это было прыгнуть, глядя вперед по ходу трамвая, как можно сильнее оттолкнувшись назад, чтобы погасить часть скорости. При этом надо было предельно отклониться назад и стараться приземлиться на полусогнутые ноги. Как только ступни касались мчащейся земли, ты получал ощутимый удар и тело сразу опрокидывало вперед. Чтобы удержаться от падения, надо было успеть сделать несколько мелких шагов и затормозить любым способом. Был и другой прием, который сам я пробовал, только на небольшой скорости — это спрыгнуть с подножки спиной вперед, сильно наклонившись и выставив по ходу вытянутую левую ногу. Я бы и не поверил, что это возможно, пока не увидел своими глазами, как взрослый мужик сошел таким образом с трамвая между остановками, на большой скорости. Он просто встал как вкопанный и спокойно пошел в сторону. Не менее опасным и сложным было вскакивание на ходу как на подножку, так и на буфер, называемый еще и «колбасой». Вообще-то, катание на трамваях тогда было делом особого пижонства, многие из детей просто боялись покалечиться или попасть в милицию, которая, надо сказать, рьяно боролась с этим увлечением. И не напрасно, так как трамвайный травматизм был довольно заметным. Во дворах было немало детей-калек, потерявших ногу или руку под трамваем. Я сам был близок к несчастному случаю, когда, спеша в кино на просмотр недавно вышедшего кинофильма «Новые похождения бравого солдата Швейка», пытался вскочить на ходу на подножку уже тронувшегося трамвая и поскользнулся. Дело было зимой. Руками я держался за поручни, а ноги волочились по снегу. Трамвай набирал скорость, пальцы стали сползать все ниже, тело начало заносить под вагон, все ближе к рельсу. Если бы так дальше продолжалось, то я мог сорваться прямо под колеса, но тут одна дамочка из вагона увидела меня и завопила страшным голосом, кондуктор нажал на тормоза, и меня сдали прямо на руки милиционеру. Так как я был страшно напуган и обещал больше

так никогда не делать, меня отпустили. Ни на какого «Швейка» я уже не пошел, тем более, что видел его много раз.

Кроме катания на подножках, трамвай привлекал нас еще возможностью подкладывания на рельсы различных предметов и наблюдения, что же будет. Во время войны на склады завода «Станколит», находившегося неподалеку от нас, свозилась в огромном количестве покалеченная техника, как наша, так и фашистская — танки, пушки, самолеты, бронетранспортеры и многое другое. Они сваливались на огромном дворе в беспорядке, друг на друга, образуя чудовищный металлический лабиринт в несколько этажей. Все это шло на переплавку. Для ребят всего района это было притягательным местом, поскольку там можно было найти самые удивительные вещи: нерасстрелянные гильзы, патроны и снаряды, приборы неизвестного назначения, подшипники и различные металлические детали. Иногда могло посчастливиться, и в полу сгоревшем танке находился пистолет, но это были скорее легенды. Ходить туда поодиночке, или даже небольшими группами было опасно — там постоянно обитала настоящая бездомная шпана, с которой лучше было не сталкиваться. Поэтому ходили только «кодлой», всем двором, тогда никто не трогал. Каждый набирал там все, что находил и мог унести, и потом все вместе уходили. Небольшие гильзы и даже патроны мы любили подкладывать на рельсы трамвая, на Тихвинской улице. Клали их обычно на равном расстоянии друг от друга так, что, когда трамвай, идущий на полной скорости, проезжал по ним, создавалось полное впечатление пулеметной очереди. Позднее, когда в охотничьих магазинах стали продаваться маленькие металлические пистоны в коробках, мы использовали и их в тех же целях. Кроме того, на рельсах получались замечательные битки для игры в расшибалку.

Большие гильзы от крупнокалиберных снарядов использовали другим образом. Брали две гильзы и одну, большего диаметра, зарывали вертикально в землю посредине двора так, что только верхушка торчала снаружи. Набивали ее до отказа целлулоидной кинопленкой. Затем пленка поджигалась и сразу же в отверстие гильзы вставлялась другая гильза, меньшего диаметра, по которой со страшной силой били огромным камнем, так, чтобы забить ее в нижнюю гильзу. После этого все разбегались и прятались за углы домов. Целлулоид, как известно, горит очень быстро и активно, почти как порох. Через некоторое время, когда давление газов в гильзе достигало предела, раздавался хлопок и верхняя гильза выстреливала вверх. Иногда она улетала так далеко, что падала где-то в соседнем дворе, и найти ее потом было сложно. Эффект от этой забавы был очень

кратким, хотя требовал длительной подготовки. Тем не менее, само ощущение произведенного выстрела вызывало какой-то необъяснимую радость, восторг имитации настоящей войны. Вообще, все, что «жахало», было крайне привлекательным. Поэтому процветало самодельное производство различных «жахалок» и так называемых «поджигов». Жахалка делалась из ключа и гвоздя, соединенных между собой куском веревки длиной сантиметров в восемьдесят. В отверстие ключа набивалась сера, соскобленная со спичек. Количество серы зависело от размеров отверстия ключа, но чаще всего на это уходило восемь-десять спичек. После того, как дырка забивалась серой больше чем на половину, туда вставлялся гвоздь, приблизительно того же диаметра. Веревка, привязанная одним концом к шляпке гвоздя, а другим — к колечку ключа, складывалась пополам. После этого оставалось, взяв в правую руку сгиб веревки, и держа в левой ключ со вставленным туда гвоздем, сильно размахнуться и ударить шляпкой гвоздя об стену. Гвоздь срабатывал как боек, сера взрывалась, раздавался страшный, как нам казалось, грохот. Девочки, а также некоторые взрослые жильцы дома или прохожие пугались, что, собственно и было нужно. Взрыв получался отнюдь не всегда с первого раза, требовалась особая сноровка для того, чтобы попасть по стене именно шляпкой гвоздя и, вдобавок, вертикально. Иначе, вместо взрыва раздавался легкий лязг, гвоздь выскакивал, сера рассыпалась, и все надо было готовить заново. Забава эта была достаточно безобидной, но не совсем безопасной, так как иногда ключ могло разорвать, а гвоздь после взрыва отскакивал в сторону со скоростью пули и мог, сорвавшись с веревки, поранить кого-нибудь. У нас дома было довольно много старинной бабушкиной мебели, обычного московского «бидермайера» — комод с кучей ящиков, платяные шкафы, этажерка, аптечка. Все это полагалось запирать на замок, но, естественно, никогда не запиралось прятать было ничего и не от кого. Но в бауле, предназначенном для инструментов, гвоздей, шурупов, кусков проволоки, шпагата, канифоли и других необходимых в хозяйстве вещей, хранились и ключи ко всем мебельным замкам. Надо сказать, что дореволюционные ключи, выпускавшиеся даже к недорогой мебели, были очень красивыми. Их делали из хорошо обработанного металла, колечко иногда имело декоративную форму. И я уже тогда понимал это. Но когда все мальчишки во дворе увлеклись жаханьем, я, в тайне от родителей и бабушки, стал брать ключи из баула, тем более, что ими никто не пользовался. После нескольких жаханий ключ не выдерживал и разрывался. Так я постепенно изуродовал практически все ключи

от нашей мебели.

Гораздо более опасным, если не сказать криминальным, было увлечение «поджигами», представлявшими собой самодельные пистолеты по типу первых средневековых. Рукоятка выпиливалась из дерева, на нее прикреплялось дуло, изготовленное из медной или латунной трубки небольшого диаметра. В дуле запаивалась задняя дырочка, а рядом, сбоку пропиливалось небольшое отверстие для поджигания пороха, который предварительно туда набивался. В качестве пули служили любые кусочки металла, соответствующие диаметру трубки-дула, дробинки, обрезки проволоки, капли свинца. Приготовленный к стрельбе поджиг брался в одну руку, а другой надо было поджечь запал, вставленный в боковое отверстие трубки. Запалом часто служила спичечная головка, по которой чиркали коробком. Пламя попадало в трубку, порох воспламенялся и заряд вылетал как из настоящего нагана. Я было тоже увлекся изготовлением поджига, но меня остановило сознание того, я должен буду во что-то или в кого-то стрелять, а это в мои намерения, как выяснилось, не входило. Кроме того, стреляние из поджига оказалось делом крайне опасным, практически в каждом дворе появились первые жертвы, в основном среди тех, кто стрелял. Так как поджиг являлся имитацией настоящего оружия, то стрелять из него, не целясь, отворачиваясь в сторону, или зажмуривая глаза, было недостойным. Поэтому стрелявший, как правило, делал вид, что целится и глаз не отводил. А поджиги довольно часто взрывались прямо в руках у их владельцев по простой причине отсутствия расчетов соответствия толщины трубки и мощности заряда. Все делалось на глаз, а в результате страдали в первую очередь глаза. Полуслепые мальчишки с синими пятнышками въевшегося пороха на лице были не редкостью в те послевоенные годы. Иногда, при большой силе разрыва трубки, могло и покалечить руку, оторвав одну-две фаланги от пальцев. Когда я был уже в классе седьмом, мне подвернулся случай дешево выменять самодельный металлический пистолетик, похожий на настоящий. Патроны к нему отсутствовали, калибр неизвестен. Успокоенный тем, что теперь я вооружен, я нашел в квартире тайник, куда надежно спрятал его. Характерно, что я случайно вспомнил о его существовании через много лет, когда стал взрослым и учился в институте. Заглянув в тайник, я там ничего не обнаружил. Кто и когда его изъял, я так и не узнал. Либо соседи, либо мои родители наткнулись на него, но никто не подал вида.

Среди невинных дворовых игр, сохранивших народные, деревенские традиции, были «чиж», лапта простая и лапта круговая. Для простой лапты требовалось значительное

пространство и поэтому в нее можно было играть только на большом дворе. Там, где пространство было ограниченным, играли в лапту круговую, когда одна команда становилась внутрь начерченного круга, а другая располагалась по его окружности.

Была очень популярна игра в «штандер», типично городская, судя по явно немецкому происхождению самого названия. Назначался водящий, кто-то из игравших как можно выше бросал вертикально вверх мячик, и пока он опускался, все разбегались в разные стороны. Водящий должен был поймать мячик, и лишь после этого крикнуть слово «штандер!». Все разбегавшиеся должны были немедленно застыть в тех позах, в каких их застал крик водящего, который по своему усмотрению выбирал жертву. В нее он должен был попасть мячом со своего места, не приближаясь к ней. Попасть было не легко, так как иногда играющие успевали отбежать довольно далеко от водящего и застывали на приличном от него расстоянии, особенно, если он ловил мяч не сразу, а уронив его на землю. В случае попадания водящим становился тот, в кого попали мячом. В штандер обычно играли вместе мальчики и девочки средних и старших классов, то есть того возраста, когда начиналась детская влюбленность, и когда свои чувства можно было показать лишь при помощи невинного намека, бросая мяч в того, кто тебе нравился. Вообще многие совместные игры использовались для демонстрации своей ловкости перед противоположным полом. У нас во дворе даже в традиционно девчоночной игре в «скакалки» через веревочку участвовали и парни, лишь бы пообщаться с девочками. Среди мальчиков победить, выиграть, выручить кого-нибудь в игре — имело не только чисто спортивный смысл, в гораздо большей степени стимулом здесь было желание выделиться, «пофикстулить» перед девочками. И сделать это было нелегко, так как конкуренция была очень большой. Несмотря на то, что девочек во дворе было предостаточно, всем нравилась почему-то одна или две, и за их-то признание и велась постоянная борьба. Так как девочки физически развиваются обычно несколько раньше мальчиков, то они попадали в поле внимания не только своих сверстников, а и ребят более старшего возраста. Вот и приходилось соревноваться со «лбами» в силе, скорости и ловкости, чтобы тебя тоже заметила та, кто вызывала смутные и незнакомые чувства, зарождавшиеся в организме под неотвратимым воздействием гормональных процессов. Были и другие игры, в которых можно было как-то проявить свои предпочтения — например — «садовник», с дурацкой присказкой: «Я садовником родился, не на шутку рассердился, все цветы мне надоели кроме….» и тут назывался цветок, под именем которого

скрывался тот, кто интересовал говорящего, а тот, в свою очередь, становясь «садовником», повторял все с начала, обнаруживая свой любимый цветок. Но к этой игре, так же, как к аналогичной игре в «фанты», всерьез не относились, по-настоящему завоевать симпатию можно было только, ведя постоянную борьбу за лидерство во дворе, если не абсолютное, то хотя бы в чем-то.

В последний год войны и сразу после ее окончания в Москве появились пленные немцы. Сперва их колоннами проводили по главным улицам города, демонстрируя москвичам поверженного врага. Я помню такие колонны на Новослободской улице. Люди выходили из домов, сбегались из соседних переулков и стояли, молча разглядывая бесконечно идущий строй немецких солдат и офицеров, мрачных и оборванных. Насколько мне не изменяет память, я не видел проявления гнева и ненависти со стороны тех, кто стоял по бокам улицы. Не было гневных выкриков или попыток подбежать и ударить немца, ведь практически все семьи так или иначе пострадали от войны. Наш народ мрачно, а может быть даже и с долей сочувствия разглядывал тех, кто еще недавно представали в сознании не иначе как фашистские изверги. Позднее пленные стали появляться уже во дворах в качестве рабочей силы на различных строительных и ремонтных работах. Когда в нашем дворе проводили какие-то подземные трубы, то траншеи для них копали немцы. Это была команда из двух-трех пленных под охраной одного автоматчика. Мы подходили к краю глубокой ямы и смотрели, как в зоопарке на тех, кого раньше показывали только в кино, в исполнении наших актеров. И вот однажды, когда я разглядывал раздетого по пояс немца, орудовавшего лопатой в траншее, он вдруг обратился ко мне и жестами показал, что хочет есть и предлагает обменять на еду колечко, которое но вынул из кармана и показал мне. Мне было тогда лет десять, но романтические замашки уже проявлялись вовсю, и перспектива хвастануть перед ребятами двора кольцом на руке представлялась заманчивой. Кольцо, явно сделанное из медной трубы и отполированное до золотого блеска, имело еще и красный камешек, он же обработанный кусочек пластмассы. Мне страшно захотелось ходить с таким кольцом на пальце, вызывая восторг и зависть как девочек, так и мальчишек. Я срочно побежал домой. Родители были на работе, дома была только бабушка, которая мне ни в чем не отказывала. Но тут и отказывать было не в чем, потому что я ни слова ей не сказал про немца и кольцо, а просто заявил, что хочу есть и попросил какой-нибудь бутерброд. Получив его, я спустился во двор и выменял на кольцо. В глубине души я сознавал, что ношение кольца в моем возрасте вещи преждевременная, а уж с точки зрения моих

родителей — и подавно. Поэтому я решил кольцо им не показывать, а носить его только во дворе. Но произошло неожиданное. После того, как я примерил кольцо на один из пальцев, выяснилось, что оно не снимается. Палец моментально отек, стал толстым и начал как-то подозрительно пульсировать. К горлу подкатил комок ужаса, я понял, что палец очевидно придется отрезать. Дождавшись прихода отца с работы и подавив уже ненужное чувство стыда, я в ужасе показал ему свою руку с распухшим пальцем. Он, даже не ругая меня, быстро достал из инструментального баула большие кусачки, перекусил кольцо, разогнул его и выбросил в помойное ведро. Все оказалось так просто, но после этого мое доверие к взрослым значительно укрепилось.

Вспоминая о нравах во взаимоотношениях полов в послевоенном дворе, я могу с полной ответственностью сказать, что они были исключительно чистыми и девственными, причем настолько, что сейчас это даже невозможно себе представить. Причинами этого были сохранившиеся со старых времен лучшие традиции русской деревни, с одной стороны, и крайне пуританская в отношении секса советская мораль, жестко навязывавшаяся детям, начиная с детского сада, и кончая парткомом. В результате взрослое население Советского Союза в те времена мало чем отличалось от детей по степени информированности и свободы поведения в сексуальной сфере. В дворовой жизни это проявлялось прежде всего в крайней стеснительности при обнаружения своих чувств. Если мальчик и девочка начинали проявлять взаимную симпатию друг к другу, и это становилось явным для других, то они подвергались жестоким насмешкам, их начинали дразнить, и самым обидным было то, когда их при всех называли «жених и невеста» (дразнилка начиналась со слов «тили-тили-тесто…») или «кавалер и барышня». Слышать такое в свой адрес было просто невыносимо, поэтому нередко «парочки» распадались, будучи задразненными до предела. Дразнящими двигала не столько высокая мораль, сколько низкие чувства зависти, как со стороны девочек, так и мальчиков. Первыми чаще замыкались девочки и «роман» прекращался, так и не начавшись. А если он все-таки продолжался, то его пределом были совместные прогулки по удаленной от двора улице «под-ручку», а также посещения кинотеатра, где в темноте она разрешала обнять себя за плечо, не отталкивая при этом руку, и не говоря: «Пусти, дурак-ненормальный». О прикосновении к другим частям тела не могло быть и речи, да и не имело такого значения. В том возрасте весь

«роман» имел лишь символический, знаковый смысл. Физиология приобрела свою власть несколько позднее. Поэтому, добившись «успеха» на уровне хождения «под-ручку», кавалер успокаивался и постепенно переключался на новый объект, «любовь» кончалась. Я испытал это на своем опыте, когда после длительной и успешной борьбы за расположение одной из девочек, привлекавших внимание многих ребят во дворе, я вдруг ощутил полное равнодушие к ней. Меня испугало это чувство пустоты, отсутствие влюбленности. Я не мог объяснить себе причину произошедшего, но девочку эту стал избегать, чувствуя какую-то вину перед ней. А она, наверное, так и не поняла, в чем дело.

Но, вернемся к невинным детским развлечениям и вспомним о двух разновидностях игры в «ножички». Одна называлась игрой «в войну» и происходила на земле, внутри очерченного круга. Пространство круга делилось на равные сектора по числу участников. Пространство каждого сектора было как бы государством, а играющий, стоявший на нем, — чем-то вроде короля. Первым начинал игрок, определенный при помощи считалки. Он бросал свой ножик так, чтобы тот воткнулся на чужой территории, после чего от нее отрезался кусок, присоединявшийся к государству играющего. После удачного броска он снова получал право на повторную попытку, и так до тех пор, пока не происходил сбой в броске, и ножик падал на землю, не воткнувшись. При удачных бросках территория противника становилась все меньше и меньше, но минимальным ее размером, позволявшим считаться самостоятельным государством, был такой, чтобы на этом участке его хозяин мог стоять хотя бы на одной ноге. Преимуществом такого крохотного участка было то, что попасть в него ножом было нелегко. Результатом игры был полный захват всего круга кем-то одним из играющих. Другая игра в ножички происходила не на жесткой земле, а на кучке песка или взрыхленной земли. Играющие садились или становились на колени вокруг такой кучки, и по очереди выполняли необходимый набор упражнений, требовавших большого жонглерского мастерства. Стоя на коленях, надо было, чтобы ножик, поставленный острым кончиком на одну из частей тела, сделав оборот в 180 градусов, вошел вертикально в кучку песка. Такие броски назывались соответственно — «с плеча», «с подбородка», «с носа», «со лба», «с пальчиков» и т. д. Затем шли такие броски, как «рюмочка» и «вилочка» и целый ряд более сложных комбинаций, типа «с ладони» или «за кончик». Заканчивалась серия броском под названием «роспись», когда игравший вставал на ноги и бросал нож, держа его за кончик, так, чтобы он вошел в кучку, сделав

пол-оборота.

Типично мужские, атлетические игры отличались жесткостью более сильных по отношению к слабым. Если ты хотел играть вместе со всеми, то тебе не делали никаких скидок, таков был закон двора. В этом смысле типичными были такие игры как в «козла», в «отмирного» или в «слона». Практически, игра в «отмирного» (на самом деле — в отмерного, от слова «отмерять») была усложненной разновидностью обычного «козла». Водящий, он же «козел», становился, наклонившись и упираясь руками а колени, а все остальные должны были перепрыгивать через него. С каждым новым заходом «козел» отодвигался все дальше от черты, заступать за которую не разрешалось. Если «козел» стоял, скажем в метре от черты, то, чтобы перепрыгнуть через него, нужно было разбежаться, оттолкнуться двумя ногами и, пролетев «рыбкой», оттолкнуться от спины «козла» руками и перескочить через него. Если у перепрыгивающего не хватало сил и он садился на «козла» или даже просто задевал его задним местом (что называлось «огулять козла»), то он наказывался и становился сам на место «козла». Если все играющие совершали свой прыжок без ошибок, то задача усложнялась и «козел» отодвигался еще дальше от черты. Тогда его перепрыгивали с помощью одного промежуточного толчка, затем двух, трех и так далее. Здесь уже вступала в действие техника легкоатлетического тройного прыжка, о котором тогда еще никто не знал. Для того, чтобы перепрыгнуть «козла» с нескольких прыжков, приходилось делать мощный и длинный разбег, и ни в коем случае не заступать за черту, иначе станешь на место «козла». Когда игра доходила до больших расстояний и скоростей при разгоне, на спину «козла» обрушивались страшные динамические нагрузки, водить становилось все страшнее и неприятнее. Но у «козла» была возможность освободиться, не дожидаясь, пока кто-нибудь не оплошает. Например, если все участники прыгали через него после четырех шагов, он мог попытаться решить эту задачу, используя лишь три шага. Для проверки на его место ставили одного из участников, а сам «козел» делал свою попытку, и если она получалась, игра начиналась сначала. Это называлось «доказать». Если «козел» не «доказывал», он вновь становился на свое место.

Игра в «слона» была скорее силовой забавой, бессмысленной и юморной. Состояла она в том, что кто-то наиболее высокий и сильный становился лицом к дереву или к стене, крепко ухватившись за что-нибудь руками. На него с разбегу вспрыгивал следующий, стараясь повиснуть как можно выше от земли, и держась не столько за его шею, сколько за дерево или выступы

стены. Затем по очереди все мальчишки двора запрыгивали на предыдущих, образуя нечто, напоминающее осиное гнездо. Когда нижние, не выдерживая увеличивающегося веса, сползали на землю и становились новыми элементами фундамента, то сооружение начинало все более напоминать фигуру слона, на которого старались запрыгнуть все новые и новые участники. Иногда «слон» получался довольно устойчивым и держался некоторое время, пока те, кто был внизу не начинали задыхаться. Но часто «слон» разваливался в критический момент, и тогда образовывалось самое страшное, что можно вспомнить из дворовой жизни — это так называемая «куча-мала». Мне приходилось оказываться на дне такой кучи. Это оставило неизгладимые ощущения реального страха смерти, когда ты начинаешь терять сознание и задыхаться под тяжестью навалившейся на тебя массы тел. При этом грудная клетка сдавлена так, что нет возможности не только закричать, а просто издать писк. Да если даже и заорать во всю глотку, то никто тебя не услышит, поскольку когда образуется куча-мала, вопят все, включая тех, кто наверху.

Кроме постоянных дворовых игр были и временные, игры-поветрия, возникавшие после выхода на экраны какого-нибудь фильма и забывавшиеся с выходом другого. Например, показ «трофейного» американского фильма «Три мушкетера» привел к массовым сражениям на шпагах. Причем сражались, напевая замечательные мелодии Дмитрия Темкина из этого фильма, песню Д'Артаньяна «Вара-вара-вара-вара-вара…», или песню мушкетеров — «Мы все мушкетеры короля, о нас поет вся Земля…» Музыка была настолько яркой, что запоминалась с первого раза буквально всеми. Ну а смотрели мы все эти фильмы по много раз, изучая все детали происходящего, чтобы потом поточнее воспроизвести это, играя во дворе. Фильм «Александр Невский» добавил к обычным шпагам латы, шлемы и мечи. Все это изготавливалось самостоятельно, дома, с использованием пил, рубанков, ножей и стамесок. Никакие родители не помогали, поскольку они боялись этих игр, во время которых дети получали серьезные травмы. Для меня, как и для всех, кто играл в мушкетеров и рыцарей, изготовление необходимой амуниции оказалось очень полезным делом, пригодившимся и во взрослой жизни — я волей-неволей научился делать многое своими руками. После мечей и щитов, пришлось изготавливать самокаты, а позже — клюшки для игры в канадский хоккей, в магазинах ничего подобного не продавали. Когда в кинотеатрах начался показ серий фильма «Тарзан», началось поветрие игры в Тарзана. Наиболее яркие кадры фильма, когда Тарзан лихо передвигается

по джунглям, перелетая с лианы на лиану, не могли оставить равнодушными наиболее ловких и фанатичных последователей полюбившегося героя. Во дворах сооружались веревочные «лианы», на которых можно было раскачиваться и перелетать с одного сарая на другой. Ну, а какой перелет без того загадочного гортанного крика, который так часто издавал Тарзан в фильме. Многие пытались имитировать этот звук, но удавалось такое лишь в редких случаях. Обычно такие попытки кончались временным срывом голосовых связок. Поэтому, в период увлечения Тарзаном в школе нередко бывали случаи, когда вызванный к доске ученик, вместо ответа на заданный вопрос разводил руками и пытался что-то объяснить, хрипя или шипя. Класс смеялся, а учитель, ничего не понимая, ставил двойку и сажал «Тарзана» на место. Фильм «Знак Зорро» принес во двор увлечение искусством метания ножа. Для этого обычные складные перочинные ножи не подходили, так как от удара о дерево или доску они складывались, рукоятка была слишком тяжелой и быстро ломалась. Поэтому стали доставать ножи типа «финка», не складные, с длинным тяжелым лезвием. В блатной среде они были не редкостью, хотя и считались запрещенным видом холодного оружия. У меня тоже был подобный нож, выменянный на что-то, и я постоянно тренировался во дворе, пытаясь вонзать его с большого расстояния в стенку сарая. Фильмы «Иван Никулин — русский матрос», «Малахов Курган», «Мы из Кронштата» внесли моду на морской пафос, и, играя в войну, мы нередко использовали наиболее полюбившиеся эпизоды оттуда.

Огромную роль в жизни двора играли различные небольшие постройки, главным образом — сараи. Сожженные в первые годы войны, они довольно скоро были построены заново, в основном между домами и на границе между дворами. Сарай всегда был поводом, чтобы туда залезть, а потом спрыгнуть. Иногда сарай использовался как способ оторваться от преследования, когда тот, за кем гнались, умудрялся быстро залезть на него и тут же спрыгнуть в другой двор. Преследование на этом чаще всего прекращалось. Но были и просто развлечения в виде прыганья с сараев различной высоты, на землю, в кучу песка, или зимой — в сугроб. Эти прыганья были в какой-то степени видом спортивных соревнований, где выяснялись наиболее храбрые ребята. У нас во дворе было несколько таких сараев, но один, с крышей на уровне второго этажа, был особенно заманчивым. Прыгать с него могли не все. Как выяснилось, дело было в особом страхе высоты, который некоторые, вполне отважные в других ситуациях ребята, преодолеть не могли. Зато были такие, для кого прыгнуть с

высокого сарая не составляло труда, и дело здесь было не в возрасте, даже пол не играл роли. Я помню, как безо всякого страха, а главное сразу, не стоя долго на краю крыши, прыгала одна девочка, в то время, как более взрослые ребята подолгу не решались на это. Здесь был двойной страх, во-первых подвернуть или сломать ногу при приземлении, а во-вторых — острое ощущение захватывания духа в процессе самого полета. С гордостью могу сказать, что я преодолевал эти страхи и прыгал со всех сараев. Сильных травм не было, может быть пару раз подворачивал ногу.

Еще одним из летних развлечений было запускание «воздушного змея». Я некоторое время занимался этим, хотя в пределах двора развернуться особенно не удавалось — не хватало места для разбега. Это занятие лучше подходило для открытого пространства, где-нибудь в деревне, но мы занимались этим и во дворах, между домов. Быстро запустить змея можно было только при хорошем постоянном ветре. Тогда можно было никуда не бежать, и контролировать положение змея в вышине, изредка подтравливая его за веревку. Змея делали дома, каждый для себя. Где-то доставали тонкую, плотную провощенную бумагу типа кальки. Наклеивали на нее тонкие деревянные рейки, по периметру и крест-накрест, Верхнюю часть получившегося прямоугольника немного изгибали и закрепляли в таком положении шпагатом. К нижней части приделывался хвост из длинных кусков мочала, а к верхней — конец длиннющей тонкой веревки, намотанной на палку. Когда змей взлетал под напором ветра, веревка быстро разматывалась, давая ему простор. Змей обычно запускали вдвоем. Один держал его на вытянутых вверх руках, а другой, отойдя подальше, начинал разбег. Так они оба бежали некоторое время вместе, пока змей не набирал воздух и не взмывал вверх, вырвавшись из рук. Дальше все зависело от техники того, кто держал моток с веревкой. Чтобы змей не потерял высоты, надо было все время следить за натяжением веревки, в то же время постепенно разматывая ее. Только так змей уходил далеко ввысь. Но если веревка разматывалась слишком быстро, то змей заваливался набок и начинал падать зигзагами. Увлечение это требовало от детей не только ловкости и сноровки, а также умения делать вещи своими руками, причем пользуясь неписаными правилами, передававшимися от поколения к поколению. Было еще одно дворовое увлечение воздушным пространством. Оно называлось «гонять голубей». У нас во дворе, как и повсюду, были голубятни, были и заядлые голубятники. Занимались голубями в основном взрослые мужики, поскольку это было связано с деньгами, с различными

разборками по различным поводам. Насколько я знаю, это занятие было не простым увлечением. Если человек втягивался в него, то оно становилось для него чуть ли не профессией, но уж образом жизни — наверняка. Меня миновало увлечение голубями, я ничего не понимаю в этом и не берусь рассказывать, хотя подозреваю, что это целая наука. Думаю, что кто-нибудь напишет пособие по дворовым голубятням.

Наиболее благоприятной порой для дворовой жизни было, конечно, лето. Но и зимнее время оставило массу воспоминаний. Все во дворе замирало в холодные и дождливые дни поздней осени, но оживление наблюдалось уже с первыми морозами, с первым снегом. Тут начинались игры и забавы совсем иного сорта. Должен сказать, что во второй половине сороковых, в начале пятидесятых годов зима в Москве была гораздо холоднее и дольше, чем сейчас. Катки начинали работать уже после 7-го ноября и закрывались в самом конце марта. За время зимы иногда были настолько сильные морозы, что в школах отменялись занятия, так как некоторые школьники, особенно младшие, обмораживались по дороге в школу. Оттепелей в середине зимы почти не было, снег лежал постоянно. Среди зимних забав, проходивших внутри двора, была очень популярна игра «царь горы». Для этого требовалось любое возвышение, заваленное снегом и превратившееся фактически в сугроб. Чаще всего это были сами сугробы, то есть огромные кучи снега, образовавшиеся после работы дворников по очистке двора. Дворников тогда было много и работали они крайне усердно. Более организованный способ игры в «царя горы» предусматривал разделение на две команды, каждая из которых пыталась захватить вершину сугроба. В этом случае приходили друг другу на помощь, держали круговую оборону, нападали иногда вдвоем на одного. Руки в ход не пускали, разрешалось только толкаться плечами, брать на корпус. Часто применялся такой эффектный прием: один из оборонявшихся заходил сзади и ложился под ноги одному из нападавших. В этот момент достаточно было небольшого толчка, чтобы тот полетел вниз с горы, кувыркаясь через голову. Когда народу собиралось не так много, то играли каждый сам за себя. В этом случае происходила очень смешная и беспорядочная толкучка, удержаться на горе долго никому не удавалось. Вообще «царь горы» была игрой веселой и безопасной. Снег амортизировал самые отчаянные падения, да и падали с удовольствием, поскольку одевались очень плотно, в валенки, ватники, разные там кацавейки, поддевки, шарфы, шерстяные платки, шапки-ушанки, варежки на резинках, продетых в рукава.

После такой игры одежда была изгвазданной в снегу, да так, что никакой щеткой не отчищалась. Обычно ее сушили где-нибудь в коридоре или в прихожей, подстелив на пол тряпки, так как растаявший снег образовывал целые лужи.

Другой массовой зимней игрой были снежки. Просто кидаться комочками снега — это была мимолетная забава. А вот играть в снежную крепость, «убивая» друг друга снежками, совсем другое дело. Такая игра зависела от погоды и была возможна во время оттепели, потому что в морозный день снежок слепить сложно. Как только начиналось потепление, во дворе строили снежную крепость, Сначала скатывали из сырого снега большие шары, как для изготовления снежной бабы. Из них складывали стены крепости разной формы, иногда с отверстиями типа бойниц. Нередко во дворах можно было встретить довольно объемистые сооружения, при постройке которых проявлялась недюжинная выдумка ребят. За стенами обычно укрывалась одна команда, в то время, как другая должна была выбить ее оттуда при помощи снежков, которые были эквивалентом пуль или снарядов. Попадание снежком в противника означало, что его «убило», и он обязан был выйти из игры. В общем, это была настоящая игра в войну, но абсолютно безопасная по сравнению с летними играми военного типа, где использовались лук и стрелы, дротики, пики, шашки и прочие приспособления, способные нанести травмы.

Значительная часть зимних развлечений проходила за воротами, за пределами двора, на тротуарах и мостовой нашего Тихвинского переулка. Там, где имелся небольшой уклон, накатывалась сама собой ледяная дорожка, по которой с разбегу катались, стоя на ногах. Если уклон был крутым, а дорожка большой длины, то удержаться на ногах и не упасть было трудно. Так что катание подобного рода тоже носило соревновательный характер. Но главные игры происходили на проезжей части, на мостовой. От того, что здесь часто проезжали автомобили, поверхность мостовой укатывалась, становясь гладкой и ровной. Это создавало идеальные условия для зимнего футбола, а также для обычного хоккея с мячом, когда играли без коньков, с разномастными клюшками, с воротами из двух камней или льдин. Когда по переулку проезжала машина, то в последний момент все рассыпались в стороны и тут же продолжали игру, поправив сбитые машиной ворота. Грузовые машины были источником дополнительного азарта и риска для тех, кто имел специальные проволочные крюки. Зацепившись за кузов таким крюком, можно было проехать за машиной до конца переулка, скользя на коньках, на ботинках или валенках. Если скорость

проезжавшего грузовика была достаточно большой, то зацепиться так, чтобы сразу не навернуться, было очень трудно. Зато, если удавалось устоять на ногах, выдержав рывок движущейся машины, ты оказывался героем и вознаграждался удовольствием от короткой поездки до конца переулка в качестве прицепа. Это занятие осуждалось взрослыми и приравнивалось к хулиганству. Если в этот момент здесь оказывался участковый милиционер, то он мог забрать кого-нибудь из лихачей в отделение милиции. А это означало, что будет очередной «привод». Надо сказать, что в послевоенные годы понятие «участковый» не было абстрактным. Милиционер, которого так называли, отвечал за порядок на определенном участке, включавшем несколько домов. Он знал по именам всю шпану на своей территории, помнил все их прошлые «заслуги», нередко пытался вести нечто похожее на воспитательную работу, иногда общался с родителями своих подопечных. К участковым относились чаще всего с уважением, но главным образом — их боялись, поскольку на их стороне была реальная сила.

Глава 2. Футбол и хоккей

Главной игрой во дворе был, конечно, футбол. И это была не просто захватывающая, азартная игра — это был способ показать себя, укрепить свое положение во дворе, стать авторитетом, привлечь внимание девочек. Для демонстрации своей ловкости и бесстрашия существовало тогда множество поводов. Их придумывали в каждом дворе, исходя из местных условий. Ну, например, ходить по краю крыши пятиэтажного дома, прыгать с высокого сарая, залезать на крышу по водосточной трубе, забираться ночью на чердак и много чего еще. В каждом дворе были свои герои: ловкачи, отчаянные смельчаки, остряки, картежники и, конечно, футболисты. Футбольная ловкость ценилась высоко и сводилась она к одному главному качеству — умению «водиться». Скоростные качества и даже умение забивать гол особой ценности не представляли, так как дворовая игра проходила чаще всего в страшной толчее и мяч в ворота не столько забивали, сколько закатывали. Штангами для ворот обычно служили два кирпича, а то и две кучи курток, или школьные портфели. Расстояние между «штангами» отмерялось «приступочками», то есть длиной ступни. Нередко случалось, что в разгаре матча вратари пытались незаметно сдвинуть одну из «штанг» и слегка уменьшить ворота. Но это было делом рискованным, так как при обнаружении такого «жуханья» можно было «схлопотать пиздюлей». Довольно часто игра останавливалась из-за споров по поводу того, попал мяч в ворота или прошел мимо или выше предполагаемой штанги. Здесь включался в действие интересный психологический момент. Доказать что либо после того, как мяч уже улетел, было возможно только с помощью силы. Но здесь вступала в действие не физическая сила, а умение убеждать или же авторитет. В случае такого спорного момента игроки обеих команд подбегали к «штанге» и, размахивая руками, показывали всю траекторию мяча, брали друг друга «на глотку», подавляя противника громкостью и интенсивностью крика. Но когда это не помогало и каждая сторона оставалась при своем мнении, а энергия спора выходила через крик, вступал в силу авторитет, либо кто-то, смотревший игру со стороны, либо один из игроков, обладающий авторитетом. Как он говорил, так и зачитывалось. Причем таким авторитетом в данном случае мог быть не только самый старший и сильный «лоб», а просто кто-то пользующийся доверием, тот, кто никогда не обманывал и хорошо играл в футбол. Мастером в дворовом футболе считался тот, кто умел «водиться», то есть

владел мелким дриблингом, но не на скорости, а на одном месте, не теряя мяч в толкучке и пробираясь все ближе к воротам. Искусство паса не ценилось, разделение на защитников и нападающих было условным. Играли по системе «бей на вырыв», за мячом бегали всей командой туда и обратно. Защиты практически не было, в защиту ставили обычно самых плохих игроков, но и они не выдерживали стояния на месте и бегали вместе со всеми.

В первые послевоенные годы в магазинах футбольных мячей вообще не было в продаже и поэтому играли либо маленькими резиновыми мячиками, либо детскими резиновыми побольше размером, либо большими тряпочными. Резиновые мячики были очень неудобны в игре, так как с ними игра носила хаотический характер, показать настоящую технику было очень сложно, мяч от малейшего удара сильно отскакивал, бить лучше было лишь «щечкой», был постоянный риск наступить на мяч. Главная причина, по которой в резиновый мяч играли только малыши, была в том, что умеющий играть здесь почти не отличался от не умеющего, уж больно велика была доля случайности. Поэтому в нормальной дворовой игре, за неимением лучшего, предпочитали большие тряпочные мячи. Размер мяча был еще очень важен по причине похожести всего происходящего на настоящий футбол. Дело в том, что у дворового футбола были как бы две стороны: одна — это непосредственно процесс игры, а другая — чисто театральная, связанная с постоянной рефлексией, осознанием своей похожести на настоящего футболиста, с подражанием кому либо из своих кумиров. Ими были наши легендарные футболисты, такие как братья Старостины, Бутусов, А. Хомич, Г. Федотов, «Пека» Дементьев, А. Пономарев, К. Бесков, А. Акимов… Я помню, как подействовала на нас тогда триумфальная поездка команды «Динамо» в Англию. Особо важную роль сыграл показ в кино документальных кадров игр, сыгранных на английских стадионах. Мне тогда, почему-то, сильно запало в душу красивое название лондонской команды «Арсенал». Это очевидно и повлияло на то, как я так назвал свой джаз-рок ансамбль в 1973 году.

Несмотря на отсутствие телевидения, мы хорошо знали всех известных футболистов в лицо и по манере игры, ведь мы старались ходить не только на основные матчи на стадионе «Динамо», а и на игры дублеров, и даже на тренировки на малом стадионе «Динамо» или в Тарасовке. Кроме того, в киосках продавались и пользовались огромным спросом групповые фото всех футбольных команд с портретами игроков и тренера. На стадион «Динамо» мы ходили всем двором. Денег на билеты ни у

кого не было, так что главной задачей каждый раз было — пройти бесплатно. Существовало много разных методов попадания на территорию стадиона, который в дни матчей был оцеплен двойным кольцом конной милиции, не считая контролеров непосредственно в каждых воротах. На территорию малого «Динамо» мы проникали еще до появления конной милиции и прятались, кто где мог. Затем, когда начинали пускать народ, мы попадали на территорию большого стадиона через специально заготовленные щели между решетками высоченного забора. Все это происходило уже внутри милицейского оцепления. Оставалось пройти контролеров. Но здесь достаточно было просочиться на Восточную трибуну хотя бы одному из нас. Для этого выбирался самый маленький пацан, который просил кого-нибудь: «Дяденька, проведи!» Тот говорил на контроле: «Мальчик со мной!». «Мальчик», попав внутрь просил у другого дяденьки одолжить на время билетик, который поочередно скидывался в спичечном коробке вниз с трибуны, и вся орава попадала на стадион, устраиваясь на ступеньках и стараясь до начала матча не попадаться дежурным милиционерам.

У каждого из нас был свой особенно любимый футболист, которому хотелось подражать во всем, и не только в футбольном мастерстве, но в манере ходить, в прическе, кепке. После одного из моих первых посещений стадиона «Динамо» в 1947 году, когда «Торпедо» обыграло «Спартак» со счетом 6:2, я не только сделался на всю жизнь болельщиком «Торпедо», я решил стать вратарем и быть во всем похожим на Анатолия Акимова. На меня магически действовала его высокая, слегка сутулая фигура, его неизменная манера выбивать мяч в поле с угла вратарской площадки. Сперва он устанавливал мяч, затем, поправляя кепку, отходил к штанге, постукивал по земле носком бутсы, разбегался, выбивал мяч и опускался на землю, развернувшись почти спиной к центру поля, но следя глазами за мячом. Затем, поплевывая на вратарские перчатки, занимал свое место в воротах. Я стал вратарем нашей дворовой команды, хотя добиться этого было нелегко, потому что это было очень почетное место и на него было много претендентов во дворе. Вратарь — это не просто функция в команде, это было почетное звание, и не последнюю роль в этом сыграл кинофильм «Вратарь» и замечательная песня со словами: «Эй, вратарь, готовься к бою, часовым ты поставлен у ворот!».

У меня был один главный соперник на место в воротах, Валька Макаров, по прозвищу «Макака». Это не было презрительным прозвищем и он даже не обижался на него, поскольку оно отражало его обезьянью ловкость и бесстрашие во всех дворовых приключениях. Ну, а как он «рыпался» за мячами в

угол ворот, было любо-дорого смотреть. Соперничество с ним по части вратарства многое дало мне в смысле развития своих волевых качеств, первого опыта ущемленного самолюбия. Было очень обидно, когда его ставили в ворота вместо меня и ничего здесь поделать было нельзя. Нужно было пользоваться любым случаем, чтобы доказать, что ты стоишь в воротах не хуже. Валька был небольшого роста и больше походил на тогдашнего любимца публики — Алексея Хомича, прозванного в Англии «тигром», и которого я тоже обожал. Но образ Акимова был, почему-то, ближе мне, как, впрочем и весь специфический имидж команды «Торпедо». Я настолько был заражен всем этим, что даже просто выходил гулять во двор, одетым в торпедовскую форму — футболку с нашитой бабушкой буквой «Т», в бутсах и черно-белых гетрах со щитками, да еще и во вратарских перчатках. Я помню, что где-то в душе понимал, что выгляжу нелепо, но ничего поделать не мог, очень хотелось находиться в этом образе. Здесь было что-то от театра. Кстати, можно заметить, что вообще наш футбол в те годы был гораздо более театральным, зрелищным и романтичным, чем в последующие периоды. Я сказал бы даже, что, играя во дворе, мы играли не столько в футбол, сколько в футболистов. Увлечение Акимовым привело к тому, что я так и продолжал сутулиться даже когда перестал быть вратарем. А произошло это из-за операции аппендицита. Сделали мне ее зимой, когда все катались на коньках и играли в хоккей. Врачи посоветовали мне не вставать на коньки и вообще не заниматься спортом в течение месяца. Но я не выдержал, пошел через неделю после больницы на каток, и шов на животе слегка разошелся. Пришлось делать разные процедуры, к лету все заросло, но я стал бояться стоять в воротах, особенно, когда надо было бросаться в ноги к нападающему и накрывать телом мяч. Да и в более безобидной ситуации, когда сильный удар издали принимался на живот, становилось страшно за шов, — как бы не разошелся снова. Поэтому я вынужден был сменить амплуа и переквалифицировался в левого полусреднего.

Произошло это уже в начале 50-х, когда я стал играть в школьной команде, а также в команде пионерского лагеря, где условия игры были близки к настоящим — поле имело разметку, ворота имели штанги и даже иногда сетку, мяч был кожаным, имелся судья со свистком и время игры было ограничено. Но все это было позднее. Так что, вернемся к дворовому футболу. Играли, практически, круглый год, но все-таки главное время было — с конца апреля-начала мая, когда сходил снег и подсыхали лужи, и до середины октября, когда лужи уже не просыхали и во дворе было холодно и неуютно. С середины июня

и по конец августа дворовый футбол обычно стихал. Часть ребят разъезжалась на лето, кто куда, — в пионерские лагеря, на дачу, в деревню к родственникам. Те, кому некуда было ехать, продолжали играть, но масштаб был не тот. Зато, когда все съезжались к сентябрю, возобновлялась полноценная дворовая жизнь и, в том числе, футбол. Обычно матч начинался вскоре после того, как в школах кончались уроки. Все возвращались домой, быстро обедали и сразу выходили во двор. Как только набиралось человек десять, начинали «сговариваться». Двое наиболее взрослых и авторитетных парней становились «матками». К ним по очереди подходили пары более или менее равноценных игроков, которые перед этим сговаривались, кто есть кто. Чаще всего это выглядело так: сговаривавшиеся в сторонке решали — «Ты будешь — „камень“, а я — „кирпич“», после чего они подходили «маткам» и спрашивали: «Матки, матки, чьи заплатки? Камень или кирпич?». Тот, чья очередь была выбирать (то есть чьи были заплатки), говорил, скажем, «кирпич», после чего «кирпич» шел в его команду, а «камень» в команду другой «матки». Когда не набиралось равноценных пар при сговоре, то один хорошо играющий или великовозрастный парень сговаривался с двумя малолетками — «шкетами». Ставились ворота, лицевых линий обычно не фиксировали, мяч водили по всему двору, вокруг скамеек, в кустах, по камням, ямам и другим препятствиям. Так что ауты обычно не вбрасывали, Но вот линия ворот на земле чертилась обязательно, чтобы знать, когда будет «корнер». Это было важно, так как по дворовым правилам было «три корнера — пеналь». Корнер не подавали по ряду причин — плохого мяча, который невозможно поднять в воздух, и мизерных размеров поля. Гораздо интереснее было пробить пенальти, или, как его называли — «пеналь». Так что, отбивать мяч за линию собственных ворот было делом очень невыгодным. В игре «пеналь» назначался за подножку и за игру рукой, причем существовала такая отговорка: «Рука прижатая — не считается». Иногда в пылу игры, когда кто-то умышленно подыгрывал себе рукой, а находившийся рядом противник замечал это и начинал орать «рука!», но никто не обращал на это внимания, то по истечении некоторого времени кричать уже было бесполезно, так как существовало еще одно неписаное правило — «заиграно — не считается».

Постепенно число играющих все росло и росло, сговаривались новые пары. Нередко бывало так, что кто-нибудь, задержавшись в школе, возвращался домой, когда игра уже была в разгаре. Пройти мимо своих играющих друзей, чтобы зайти домой переодеться, оставить портфель и поесть, а уже потом

выйти и включиться в игру было немыслимым. На такое были способны лишь очень правильные, рациональные дети, но чаще всего именно они-то и не интересовались игрой в футбол. Так что нередко можно было наблюдать такую картину: начинает темнеть, взмыленный школьник в совершенно изгвазданной школьной одежде, со скомканным пионерским галстуком в кармане, голодный, но счастливый гоняет мяч. Портфель с тетрадками и учебниками валяется в грязи. Бабушка пытается загнать его домой, угрожая тем, что расскажет все родителям, когда они придут с работы, что он должен поесть и успеть сделать уроки. Действительно, в разгаре дворового футбольного сезона с уроками дело обстояло сложно. Если играть все время до наступления темноты, то времени на приготовление уроков оставалось недостаточно. Так что приходилось выбирать: либо сделать часть уроков и выйти позднее, когда игра уже в разгаре, либо выйти в самом начале, но найти силы, чтобы покинуть игру, отдохнуть и сделать уроки. Во втором варианте был риск, что не рассчитаешь время и не приготовишь домашнее задание, а это было чревато крайне неприятными последствиями в условиях сталинской школы задержка после уроков, различные выговоры, двойки, вызов родителей в школу, разбор на собраниях…

Таким образом, игра проходила при постоянной замене игроков. Если кто-то решал, что ему пора идти домой, он сам находил себе замену среди стоящих вокруг и предупреждал «матку». Иногда за несколько часов игры состав команд почти полностью менялся, но игра не останавливалась, а счет был астрономическим, ну, скажем 60:45. Игра тряпочным мячом носила иногда какой-то цирковой, комический оттенок. Во-первых, он все время где-то зависал, застревал и путался, поскольку не отскакивал — в заборе, в кустах, в куртке или штанине. Тот, к кому мяч каким-то образом прицеплялся, мог добежать с ним до ворот, потом сбросить его на землю и забить гол. И такой гол засчитывался. Но наиболее смешные и неприятные ситуации возникали с тряпочным мячом, когда во дворе оставались невысохшие лужи, и мяч постепенно становился мокрым, грязным и тяжелым. В такой ситуации у игры появлялся второй план, как бы дополнительный смысл. Помимо обычной задачи — забить гол — появлялась еще одна — ударить так, чтобы попасть этим мячом кому-нибудь в морду, причем неважно кому, своему игроку или чужому. Если это происходило, то никто не обижался, это считалось большой удачей и вызывало всеобщую радость, тем более, что на лице пострадавшего оставался весь рисунок ткани, из которой был сшит мяч. Это было не больно, но очень неприятно и обидно.

Но вот постепенно советский народ стал оправляться после военных потрясений, в магазинах стали появляться продукты, в булочных — белый хлеб, на улицах стали продавать пачки сливочного мороженого, разрезанные на четыре части из-за дороговизны. Появились в продаже и различные спорттовары, в том числе — футбольные мячи. Как только я узнал, что они есть в магазине «Динамо», я упросил отца купить мне мяч, даже и не подозревая, чем это мне грозит. Отец-то, конечно, все понимал, но отказать мне не смог, хотя по тогдашним меркам мяч этот стоил баснословных денег. Так я стал обладателем единственного на много дворов в округе настоящего футбольного мяча. На самом деле, это было жалкое, несимметричное изделие из грубой керзы. Но для нас он был настоящим, поскольку состоял из камеры и покрышки, а также имел шнуровку. Я сразу же почувствовал неладное, когда впервые вынес его во двор. Помимо всеобщего ликования нашей дворовой братии, получившей возможность играть в нечто, более близкое к истинному футболу, была еще и скрытая реакция отчуждения от меня некоторых из моих товарищей, продиктованная неосознанной завистью, а может быть и классовым чувством. В нашем дворе подавляющее большинство семей состояли из очень бедных, малообразованных и простых людей, для которых такая покупка была просто невозможно. Обычно мы жили дворовой жизнью, до поры до времени как однородная семья, нисколько не интересуясь, у кого какие родители. Но появление нового мяча сразу обнаружило, что я из «обеспеченных». А это, согласно всем российским и советским традициям, было нехорошо, и чем старше были дети, тем лучше они это понимали. Помимо некоторого отчуждения, которое я осознал лишь гораздо позже, настоящей пыткой, особенно первое время, было для меня расставание с мячом, когда я вынужден был оставлять его без присмотра во дворе. Обычно выглядело это следующим образом. Как только я приходил из школы домой, снизу, из двора раздавались крики: «Леха-а-а, Леха-а-а!» Я выглядывал в окно и видел несколько «лбов», то есть самых старших, практически взрослых обитателей двора, как правило уже знакомых с уголовным кодексом. Некоторые из них периодически незаметно исчезали на год или на два, и так же незаметно появлялись во дворе без лишних объяснений. Я уже знал, зачем я им нужен, но на всякий случай спрашивал: «Вам чего?». — «Кидай мячик!» Не кинуть было невозможно, а вот так просто давать играть в эту ценную вещь, людям, для которых никаких чужих ценностей не существует, было большим испытанием. Сама мысль о том, что мяч могут не отдать или порвать, что его может отобрать шпана из других

дворов, была невыносимой. Чтобы на душе было спокойней, я старался поскорее управиться со своими школьными заданиями и включиться в игру и быть рядом с мячом. Как оказалось, мяч представлял ценность для всех обитателей двора, за ним следили все вместе, клеили проколотую камеру, зашивали расходившиеся швы на покрышке. Постепенно мяч старел, он превратился из черного и блестящего в грязно-серый. Да и я стал спокойнее относиться к возможности лишиться его. Никто и не пытался украсть мой мяч, наоборот, его берегли и без моего участия. Правда, однажды был один острый момент, типичный для дворового футбола, когда, во время игры кто-то из «лбов» не рассчитал силы удара и мяч, пролетев через забор до соседнего дома, угодил точно в окно второго этажа, разбил стекло и упал во внутрь комнаты. Только чудо спасло мой мяч от обычной в таких случаях расправы, когда взбешенные хозяева разбитого окна моментально резали его ножом на части. Как только мяч исчез в окне, мы все остолбенели, в ожидании трагедии. Действительно, в окне появился, матерясь, полуголый мужик и после переговоров решил мяч не трогать, а обещал отдать его только родителям обладателя мяча. Моему отцу пришлось идти туда выяснять отношения и очевидно платить за стекло, но мяч в результате был возвращен.

С особым удовольствием я вспоминаю зимний футбол. Его нельзя назвать чисто дворовым, поскольку чаще мы играли не во дворе, а на укатанной проезжей части нашего Тихвинского переулка. Двор обычно был завален снегом, посредине нередко возводились снежные крепости или большие сугробы-горки для игры в «царь горы». Были годы, когда все собирались и своими силами заливали каток. Так что для футбола места почти не оставалось. Можно было просто «постучать» в одни ворота на снегу. Игра зимой доставляла огромное удовольствие, так как все играли в валенках и толстых зимних пальто, можно было падать как угодно, бить по ногам, толкаться. Это был не столько футбол, сколько особый вид зимнего развлечения на открытом воздухе, сейчас это назвали бы «хэпенингом».

В послевоенные времена хоккей не имел такой популярности в СССР, как футбол. Существовал так называемый русский хоккей с мячом, но он требовал больших пространств, не казался таким эффектным как появившийся вдруг канадский хоккей. Во дворах играли именно в русский хоккей, только без скоростей, чаще всего без коньков, и не на льду, а просто на утоптанном снегу. Обычно кто-нибудь выходил во двор на коньках, имевших название «снегурки». Это были коньки, приспособленные для катания не по льду, а по плотному снегу. Они имели довольно

широкие полозья, так что не проваливались и не застревали в снегу. Они продавались без ботинок и крепились обычно к валенкам при помощи веревок и палок. Носок валенка вставлялся в веревочную петлю, затем между петлей и валенком просовывалась палка, которая путем закручивания туго стягивала петлю вокруг валенка. Валенки, которые, кстати были основной зимней обувью в те годы, сильно страдали от закручивания веревок, которые просто прорезали войлок. На снегурках можно было кататься по двору, по тротуару, а главное — по мостовой, цепляясь за проходящие по переулку машины. Иногда на таких коньках и играли в дворовый хоккей. Клюшки для русского хоккея продавались в магазинах, но они были дорогими, а главное — был постоянный риск, что тебе сломают клюшку, поскольку техника игры сводилась в основном к силовым приемам, направленным не столько на мяч, сколько на все остальное. Били по клюшкам и по ногам, поле во дворе было маленьким, игроков много, отдавать пас было бессмысленно. Игра была статичной и индивидуальной. Каждый хотел забить гол сам, пройдя через все поле. На него нападали все остальные, так и двигались кучей, то в одну, то в другую сторону. Клюшки делали себе сами. Чаще всего это был кусок очень толстой проволоки, вернее — металлического прута, у которого загибался несколько раз под углом один конец. Такая клюшка была вечной. Одним из ее преимуществ иногда являлось то, при особой ловкости можно было так ударить по мячу, что он застревал в клюшке в витках ее ударной части. Тогда игрок просто мчался к воротам, продираясь сквозь толкучку, и, добежав до них быстро выковыривал мячик из клюшки, поле чего забивал гол. Иногда такие голы даже засчитывались. Когда в страну пришел канадский хоккей, во дворе тут же появились его фанатики. Но реализовать все условия для игры в него в дворовых условиях на представлялось никакой возможности. Ну, лед еще можно было обеспечить. Я помню, как группа энтузиастов, куда входил и я, пыталась самостоятельно заливать каток в нашем дворе. Никакие ведра здесь не годились, так как нужна была довольно большая и качественная поверхность льда. Но что касается бортиков, так необходимых для канадского хоккея, то о них не могло быть и речи. Слишком сложно было их установить, да и материала не было. В лучшем случае кое-где по краям поля клали обычные доски, чтобы шайба отскакивала. Ворота были как и раньше, из двух кирпичей, без штанг и сетки, так что возникало много споров по поводу сомнительных голов. Но все-таки иногда это напоминало канадский хоккей. Во первых, игроки были на коньках, причем на настоящих, то есть на «гагах», с непременно

заточенными, округленными задниками полозьев. Игроков в валенках или на снегурках на лед не пускали, да им там и самим было невозможно находиться, поскольку ноги разъезжались. Настоящие высокие, загнутые канадские коньки, называвшиеся тогда «канады», не продавались и были страшным дефицитом. Их выписывали из-за границы для команд, и выдавали лишь спортсменам. Сперва появились в подпольной торговле самодельные канады. Кроме того, можно было, имея связи, купить с рук старые, списанные коньки чешского или канадского производства, которые доставались через настоящих хоккеистов. Наконец, появились в продаже советские «канады». Небольшую партию их «выбросили» в магазине «Динамо» на улице Кирова. Я откуда-то заранее узнал об этом, заранее занял очередь, и стал обладателем этой редкой вещи. В попытках играть в канадский хоккей во дворе мы натыкались на массу трудностей. Дефицитом были шайбы, а главное сами канадские клюшки. Шайбу изготовить из куска резины было делом нехитрым. А вот сделать точное подобие настоящей канадской клюшки оказалось весьма непросто. Для того, чтобы бросить шайбу так, чтобы она, закрутившись, сорвалась с самого конца клюшки, необходимо было иметь клюшку, абсолютно такой же формы, как настоящая. Для того, чтобы знать точный угол загиба и форму самой нижней части, мы ходили на стадион, где проходили тренировки хоккеистов. Если повезет и у кого-нибудь из игроков сломается клюшка, мы просили отдать нам обломки, которые служили эталоном при выпиливании главной, нижней ее части, крюка. Он выпиливался из толстой фанеры а затем склеивался с длинной деревянной ручкой. Узел соединения этих двух частей был самым слабым местом в самодельных клюшках. Чаще всего изделие ломалось именно там. Клюшка выдерживала от силы одну игру. Страстное желание выйти во двор с подобием настоящей клюшки и кинуть шайбу так, как это делают истинные хоккеисты заставляло меня множество раз изготавливать и ремонтировать это непростое изделие, придумывать новые и новые способы соединения деталей. Это увлечение, которое длилось две или три зимы, сыграло положительную роль в моей жизни. Я научился обращаться с пилой, рубанком и стамеской, овладел технологией работы со столярным клеем, а также выявил у себя некоторые способности изобретателя-рационализатора. И таких во дворе было множество.

Вообще, во времена отсутствия игрушек мы многое делали для себя сами, не прибегая к помощи взрослых. Когда начиналось увлечение рыцарями, изготавливали щиты, мечи, шлемы, подобие лат и прочее. У многих были самодельные самокаты, причем

довольно непростой конструкции. Их делали на подшипниках, с поворотным рулем, а также с тормозным устройством. Гоняли на них по асфальтовым пространствам в районе Театра Советской Армии, издавая страшный шум, и рискуя угодить под машину. Но самым опасным изделием был, конечно, «поджиг» — самодельный пистолет, стрелявший при помощи пороха, настоящего или соскобленного со спичек. Признаться, я был слишком осторожен и никогда не стрелял из этого варварского изделия, тем более, что печальных примеров — калек в каждом дворе — было достаточно.

Нельзя не отметить такую важную в моей жизни деталь: из-за невозможности все время играть в футбол, в хоккей, и вообще жить полноценной дворовой жизнью, я бросил сперва изостудию при Доме пионеров, а потом и музыкальную школу. Было просто невыносимо после школы отправляться через день то с мольбертиком, то с тисненой нотной папкой, проходя куда-то мимо играющих во что-нибудь друзей. Ну а где-то с седьмого класса, пришло увлечение джазом, танцами и девочками, собирание пластинок, танцы под патефон во дворе, игра в карты с уркаганами, пение всем двором блатных романтических песен, освоение семиструнной гитары… Дворовая жизнь затянула меня окончательно, но ненадолго…

Годам к семнадцати я стал все меньше и меньше бывать во дворе, а все чаще на «Бродвее», в коктейль холле, в «Шестиграннике», на танцевальных вечерах и «ночниках». Если и продолжал играть в футбол, то в команде пионерского лагеря. Там я почувствовал совсем иной, профессиональный вкус к футболу, но к футболу все же детскому. В десятом классе я увлекся более серьезно сразу несколькими видами спорта, главным образом велосипедом на Стадионе Юных Пионеров, и барьерным бегом в «Крыльях Советов». Однажды пришлось даже участвовать в первенстве Москвы для закрытых помещений и бежать на шестьдесят метров с барьерами, правда, без особого успеха. Поступив в 1953 году в МИСИ им. Куйбышева, я узнал, что там есть секция хоккея и записался в не, но на первых же тренировках я понял, что хоккеиста из меня не получится по одной простой причине — я был худым и, соответственно, легким. Когда меня брали «на корпус», я отскакивал как мячик от стенки, и ничего с этим поделать было нельзя. Перейдя в Архитектурный институт, я стал ходить на тренировки футбольной команды. Было очень приятно тренироваться со своими приятелями студентами, «стучать» по воротам, водиться, отрабатывать технику паса… Но однажды, когда я вышел на игру

за институт в матче на первенство Москвы, мне пришлось столкнуться с незнакомой мне тупой игрой «в кость». Заводские полупрофессиональные здоровячки в динамовской форме, вместо того, чтобы отбирать мяч, сразу откровенно били по ногам, не давая тебе возможности показать технику. Я как-то сразу прочувствовал неприятный привкус футбольного профессионализма и наивная дворовая романтика покинула меня. Стало ясно, что настоящий футбол — это борьба с травмами. Тем не менее, позднее я вновь стал поигрывать, но лишь в кругу друзей-музыкантов на небольших площадках под Москвой, куда мы ездили в 60-е годы на электричке, после чего отправлялись пить пиво. Позднее — в 80-е годы, во время гастролей с ансамблем «Арсенал», мы играли в разных городах, где удавалось найти дворовые хоккейные площадки с бортиками и маленькими железными воротами. Окончательно бросил это занятие после того, как чуть было не сломал руку в городе Томске, поставив под угрозу дальнейшие гастроли по Сибири. Это было летом, году в 84-м. Мы отыскали недалеко от гостиницы хоккейную площадку, покрытую асфальтом, и начали играть. К тому времени в «Арсенале» уже сложились две противоборствующих команды, пять на пять, куда входили музыканты и технический персонал. Поэтому играли не впервой, с азартом, ради принципа. В разгаре матча я получил пас около чужих ворот и вырвался вперед. Почти как Валентин Иванов, не глядя на мяч, я повел мяч к воротам и наступил на него. Мяч был ненастоящий, да еще и полуспущенный. Я не просто упал, меня подбросило и я полетел «рыбкой», прямо головой в асфальт. Инстинктивно пришлось подставить руки, чтобы сохранить черепушку. Я услышал какой-то хруст и почувствовал резкую боль в кисти левой руки. В глазах слегка помутилось, стало не хватать воздуха. Страшное подозрение, что я сломал руку буквально пронзило меня. Было невозможно представить, что по моей вине отменятся концерты, члены коллектива потеряют зарплату, филармония потерпит материальный ущерб. Я стал осторожно шевелить рукой и обнаружил, что некоторые движения совершенно безболезненны, зато другие, шевеление кистью вокруг оси, вызывают острую боль. Передо мной встала альтернатива идти в местную поликлинику на рентген, или никуда вообще не ходить, а попробовать сыграть на концерте, и потом уже действовать по обстоятельствам. Придя в гостиницу, я скорее достал из футляра саксофон и попробовал играть. Оказалось, что если пальцы левой руки лежат на своих клапанах, то я могу двигать ими безо всякой боли в кисти. Перед концертом я сходил в аптеку и накупил специальных бинтов и мазей типа

троксевазина, против отеков при травмах. Намазав и забинтовав руку, я отправился на концерт и отыграл его, в общем, без проблем. Единственно, чего я не мог делать, это менять положение стойки микрофона. Здесь необходимы были обе руки. Но это было не самое страшное. Я поручил все подобные операции тем, кто находился на сцене поблизости со мной, и таким образом мы доработали гастроли до конца, побывав еще в Омске и Новосибирске. Боль не утихала до самой Москвы, и это меня не радовало — я почти был уверен, что работаю с переломом какой-нибудь косточки в кистевом суставе, который стал желто-зеленого цвета из-за внутреннего кровоизлияния. По приезде в Москву я сразу пошел к хирургу во Вторую Градскую больницу. Он долго и внимательно щупал кисть, поворачивал ее в разные стороны и сказал, что никакого перелома у меня нет, а есть порыв связок, и что боль будет еще очень долго, и что надо, превозмогая ее, больше двигать рукой. У меня камень упал с души. Но я понял, что для меня это намек свыше, что пора завязывать с футболом, что мышцы и кости уже не те, когда тебе под «полтинник». Но болельщиком своего «Торпедо» я остался навсегда, не смотря ни на что.

Глава 3. Пионерская блатная жизнь

В детстве у меня было как бы две разные компании друзей. Одна дворовая, другая — пионер-лагерная, летняя, но постоянная из года в год. Во дворе, бывшим, по сути дела, миниатюрной детской моделью советского социума, со всеми его жесткими законами, были перемешаны и крепко дружили между собой дети рабочих, служащих, интеллигентов, люмпенов, профессиональных воров и мошенников. Здесь были и маменькины сынки из обеспеченных семей, и вечно голодные «огольцы», дети не то пропавших без вести, не то временно «сидящих» родителей, просто сироты, жившие под слабым надзором дальних родственников, каких-то бабок и теток.

Компания, съезжавшаяся ежегодно на все три смены в пионерлагерь, тоже была достаточно разношерстной. Лагерь был от Московского Педагогического института им. Ленина, где преподавал мой отец. Вожатыми были студентки института, а пионерами — дети преподавателей, с одной стороны, и дети техперсонала (т. е. гардеробщиц, уборщиц и т. п.) — с другой. Месторасположение института — Усачевка — определяло и географию местожительства детей второй категории. Так что летом моими друзьями были юные представители усачевской шпаны, а не только профессорские дочки.

Впрочем, тогда никакие социальные и даже половые различия особого значения не имели, ни во дворе, ни в лагере. Играли все вместе в одни и те же игры, ходили в походы, пели одни и те же песни. Вот в такой обстановке и возник пафос «пионерско-блатного» пения, еще больше объединявший наше поколение. Но почему детей из самых разных социальных слоев общества так захватил пафос жизни преступного мира, смешанный с романтикой пиратов и атаманов, «ковбойцев» и мстительных красавцев-испанцев? Причин тому было много, и одна из них крылась довольно глубоко, в самой сути сталинской идеологии, с ее гигантской системой концлагерей, служившей постоянным фоном всей советской действительности. Я не открою Америки, если скажу, что в постоянной борьбе за власть Сталин делал ставку на преступный мир. Известно, что в системе Гулага негласно поощрялся террор уголовников по отношению к «политическим». Главный «пахан» страны Иосиф Джугашвили, сам бывший в молодости террористом и налетчиком на банки, прекрасно понимал, что такое власть «паханов» в Гулаге. А так как вся советская страна тогда фактически являлась моделью большой «зоны», то вполне естественно, что тюремно-лагерная

эстетика с ее жаргоном, манерой поведения и неписаными законами переносилась в жизнь простых обывателей, в мир «фраеров». Образ «урки» вызывал не только страх, но и особое чувство уважения. Урка был не просто рискованным и ловким, он жил по жестким воровским законам, которые, в отличие от государственных, нарушать было нельзя. И их строго соблюдали, не шли без крайней надобности на «мокрые» дела, и, в частности, не грабили артистов и музыкантов… Нарушение воровского закона каралось подчеркнуто жестоко, чтоб не повадно было. Если во дворе, на помойке или в подъезде мы иногда находили часть человеческого тела, то все знали, что это бандит, который «ссучился», или кого-то продал, или что-то сделал не по закону. С другой стороны, уголовный мир не был бессмысленно жестоким по отношению к обычным людям, «фраерам», своим жертвам, да и между бандами «разборки» проходили не так открыто и шумно. В дворовой жизни среди мальчишек среднего возраста был модным образ уркагана, смешанный с образом матроса. Помню, как классе в третьем, не желая отставать от всеобщего поветрия, я понаделал себе наколок, одел на зуб «фиксу» из фольги, обрезал козырек у обычной кепки, сделав «малкозырку», попросил бабушку вставить клинья в брюки, чтобы они стали «клешами», пытался достать «тельник». В пионерском лагере одна вожатая научила меня «бацать» на семиструнной гитаре, после чего я стал во дворе неотъемлемой частью пионерско-воровской компании, собиравшейся по вечерам на лавках вокруг деревянного стола, чтобы попеть любимые песни, станцевать чечетку-цыганочку с заходом, поиграть в карты, в «очко» или «петуха», уже в темноте, подсвечивая себе спичками. Я и сам научился неплохо бить чечетку, если кто-нибудь другой аккомпанировал.

Одним из наиболее мощных средств воздействия на сознание масс в формировании всенародно любимого образа приблатненного «героя» было «важнейшее из искусств» — кино. Начиная с «Путевки в жизнь», образы, созданные такими выдающимися актерами как П. Алейников, Б. Андреев, Н. Крючков, М. Бернес или М. Жаров, оказывали колоссальное воздействие на внутренний мир подрастающих советских поколений. Это были положительные герои, передовики труда, храбрые солдаты и матросы, отважные разведчики, но с повадками блатных, а иногда и явные воры и бандиты, но уж больно симпатичные (например герой Н. Крючкова в фильме «Котовский»). Ваня Курский Петра Алейникова был кумиром послевоенных мальчишек, его манере двигаться и говорить было так легко и приятно подражать. Те, у кого это лучше получалось, становились любимцами двора. Помню, как, играя «в войну», мы

повторяли эпизоды из фильма «Малахов курган», стараясь в точности воспроизвести движения матроса, который перед тем, как выйти из укрытия и броситься под танк со связкой гранат, отдавал товарищу недокуренную папиросу, с любовью оттягивал широченную брючину своих «клешей» и говорил: «Прощайте, меня звали Колей». Все это делалось нами на полном серьезе и с неистовым пафосом. Одним из мощнейших носителей приблатненности в советской культуре был, несомненно, Леонид Утесов, популярнейший на всех уровнях, от урок до правительства певец, актер и шоумен. Начало его карьеры во времена НЭПа было тесно связано с исполнением блатных песен. В моей детской коллекции патефонных пластинок были записи Утесова 20-х годов с таким репертуаром, как «С Одесского кичмана», «Гоп со смыком» и «Лимончики». Пластинки эти были запилены до предела, там почти не осталось бороздок и слушать их было бесполезно. Но я хранил их как реликвию, поскольку было известно, что они были запрещены. Действительно, Утесов, становясь все более популярным, постепенно менял тематику. Сперва это были песни с морским уклоном — «Ведь ты моряк, Мишка», «Раскинулось море широко», затем с лирическим и патриотическим, но задушевная, блатная одесская интонация не исчезала в его манере никогда. Чрезвычайной популярностью у советских людей пользовался всегда образ остроумного и положительного жулика — Остапа Бендер. В послевоенные времена книги Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» официально были изъяты из школьной программы по истории советской литературы и не переиздавались до хрущевских времен. Но все читатели, от мала до велика, зачитывались их довоенными изданиями. Было очень популярным «холмить» летучими фразами Остапа Бендер в самых разных жизненных ситуациях. Многие ходячие выражения, такие как «Может Вам дать ключи от квартиры, где деньги лежат?» — стали жить своей жизнью, без сопоставления с источником.

Нас всех тогда заставляли носить в школе пионерский галстук и предполагалось, что каждый пионер будет находиться в галстуке и после школы, до самой ночи. Никто особенно за этим, правда, не следил. Хотя, если кто-то из учителей (не дай Бог — классный руководитель) случайно встречал ученика-пионера вне школы без галстука, он обязательно делал замечание или предупреждение. Мы все это прекрасно понимали и поэтому большинство школьников относились к галстукам безо всякого благоговения, скорее как к обязательной формальности. Обычно, выйдя из школы, за пределы видимости, многие скорее снимали галстук и прятали его в карман, а то еще кто-нибудь из двора

увидит тебя в нем, а это значит — засмеют. Между собой галстук назывался «селедкой». Уже позднее, в хрущевские времена, когда икра исчезла из системы торговли и, перейдя в сферу парт-распределителей, стала дефицитом, народ откликнулся такой шуткой, пародировавшей пионерскую клятву: «Как наденешь галстук — береги его, ведь с красною икрою он цвета одного!». Но все же, в сталинские годы, официальное отношение к этому символу было достаточно серьезным, особенно после войны, когда к образу Павлика Морозова добавились имена пионеров-героев, посмертно прославившихся в борьбе с фашистами. Ближе к концу советской власти в народе, воспитанном на образах героев появилась неизвестно кем придуманная «хохма» о некоем Павлике Матросове, который закрыл амбразуру телом своего отца. Это был уже полный крах идеологии.

И все-таки, оказываясь во дворе, послевоенные дети попадали в свой особый мир, совершенно отличающийся от школы и скрытый от мира родителей. В принципе, это был типичный «андеграунд», его детская разновидность. Здесь все мальчишки говорили на естественном «матерном» языке, который автоматически забывался дома и в школе. При девочках никто не «ругался», даже самая шпана, — это считалось дурным тоном. Чисто блатные песни пелись только в мужской компании, а песни романтического невинного содержания вместе с девочками. Мне кажется, что повышенный интерес детей того периода к надуманной романтической тематике возник во многом благодаря специфической детской литературе, имевшей воздействие на воображение пионеров. Прежде всего, я имею в виду произведения Александра Грина с его вневременной и вне географической действительностью, с вымышленными городами, странами и ситуациями. С большим энтузиазмом пелись тогда такие шедевры, как: «В Кейптаунском порту», «Юнга Билл», «В нашу гавань заходили корабли», «В стране далекой Юга» («Джон Грэй»). Кейптаун, в котором «Жаннета» поправляла такелаж, был для нас таким же нереальным, как гриновский Зурбаган. Так как эта романтика охватывала учеников начальных классов, где еще не проходили «Евгения Онегина», и поэтому еще не знали слова «повеса», то в песне о Джоне Грэе вместо «был он большой повеса..» пели «был он большой по весу..». И таких аберраций было немало. Кстати, в упомянутой песне было одно непонятное и тревожащее душу место, где «Рита и крошка Нелли его пленить сумели, часто обеим в любви он клялся..». Любовь втроем не совсем укладывалась в детском воображении. Ну, а когда после окончания войны в клубах начали показывать уже упомянутые «трофейные» фильмы, то они получили вполне определенную

связь с песенной тематикой. Такие слова, как — «…вот в воздухе сверкнуло два ножа, пираты затаили все дыханье, все знали атамана как вождя, и мастера по делу фехтованья..» приобретали вполне конкретный смысл. Выходило так, что в играх мы нередко визуализировали свои любимые песни.

Не менее будоражащими психику были далеко не детские песни типа «Девушка в серенькой юбке» о благородном, мужественном капитане и коротком адюльтере в каюте, с богатой и недоступной на первый взгляд пассажиркой. С другой стороны, было немало юмористических, и даже пародийных песен, которые обнаруживали как бы двойное дно, где проявлялось ироничное отношение поющих ко всему этому жанру. Так, в одной из песен на распространенную тему мести вора своей неверной подруге, был следующий финал: «Сразу хмель покинула головушку, из кармана выхватил наган, и зарезал я свою зазнобушку, а в ответ услышал: „Хулиган!“…» Существовали и совсем невинные песни с экзотическим уклоном, типа «На острове Таити жил негр Тити-Мити и попугай Ке-Ке», «Надену я черную шляпу, уеду я в город Анапу», а также откровенно шуточные — «Ко мне подходит санитарка — звать Тамарка», «Мама, я повара люблю..», «Чемоданчик», «Помнишь Мезозойскую культуру» на мотив популярного танго Леонида Утесова «Если любишь — найди», и много других. Были и совсем похабные юморные песни, которые все малолетки пели, лихо подражая взрослым, но в глубине души стесняясь, и не все понимая. Ну, например: «Пошла я раз купаться, за мной следил бандит, я стала раздеваться, а он мне говорит…» — дальше вспоминайте сами.

Нельзя не упомянуть любимые всеми пионерами песни, где слова, сочиненные неизвестно кем, были положены на давно известные мелодии. Это относится, в первую очередь, к песне «На далеком Севере, эскимосы бегали», которая пелась на мотив очень популярного довоенного американского фокстрота «Девушка играет на мандолине». На основе старой еврейской мелодии «Бай мир бист ду шен» было сочинено много разных новых слов. Например, в годы войны Леонид Утесов записал на пластинку замечательную, остроумную песню «Барон фор дер Пшик», а во дворах пользовалась огромной популярностью песня на ту же мелодию — «Старушка не спеша, дорожку перешла, ее остановил милиционер…» Причем в этой песне присутствовал явный национальный колорит, поскольку старушка оправдывалась перед милиционером, говоря «Ах Боже, Боже мой, ведь я иду домой, сегодня мой Абраша выходной…» Дальше шло длинное описание того, что она несла ему в сумочке, и все это пелось с еврейским акцентом. Но я твердо помню, что при этом

никакого антисемитского смысла в песню не вкладывалось. Это был просто юмор. Вообще во дворе национализм не процветал. Конечно, иногда могли обозвать кого-нибудь «жиденком» или «армяшкой», но это было довольно редко и в каких-то крайне нервных ситуациях, сгоряча. Но после этого рассчитывать на дружбу с тем, кого обозвали, не приходилось. А это вносило определенные сложности в дальнейшую дворовую жизнь, например, при формировании команд для игры в футбол, в лапту, в казаки-разбойники. Кстати, прощенья просить было не принято, поэтому обида забывалась не скоро.

Среди блатных песен, которые пелись всем двором, независимо от степени принадлежности поющих к настоящему блатному миру, была отдельная категория, относящаяся к теме взаимоотношений воров с их родителями. Чаще всего это было покаяние вора перед матерью, которая страдала от того, что ее родный сын погибает в зоне. Вспомнить, хотя бы такие фразы: «У всех дети как дети, а ее — в лагерях…», «А мать по сыну плачет и страдает, болит и стонет надорванная грудь…» В песенных сюжетах зэк нередко вспоминал о матери в тяжелую, роковую минуту — «…Я тебя не увижу, моя родная мама, вохря нас окружила, „руки в гору!“ кричат…». Отец у вора чаще всего оказывался подлецом, бросившим мать с маленьким сыном, что и определяло его дальнейшую судьбу — «Вот вырос сын, с ворами он сознался, он стал кутить и дома не бывать, он время проводил в притонах и разврате, и позабыл свою старушку-мать…». В одной из песен таким отцом оказывался даже прокурор, который, узнав, кого он послал на расстрел, сам повесился «над двойною могилою». Надо сказать, что песни этого типа и сейчас кажутся образцом довольно высокой морали, очевидно утраченной в наше время. А учитывая огромное влияние двора на его обитателей, не побоюсь сказать, что многие из таких песен имели определенное воспитательное значение, как ни парадоксально это звучит. «Классические» блатные песни типа «Гоп со смыком», «Мурка», «На Дерибасовской открылася пивная» или «Жора, подержи мой макинтош» уже тогда воспринимались как нечто традиционное и немосковское (о НЭПе и Одессе узнали позднее). Извечная же тема продажной марухи «МУРки» была отражена в ряде других песен, в таких таких шедеврах, как: «В кепке набок и зуб золотой» или «Я помню день, когда тебя я встретил». Эти песни пелись безо всякого юмора, на полном серьезе. Такие сакраментальные фразы, как «Костюмчик серенький, колесики со скрипом, я на тюремный халатик променял, за эти восемь лет немало горя видел, и не один на мне волосик полинял…» или «Он лежал так спокойно и тихо, как гитара осенней порой, только кепка

валялась у стенки, пулей выбило зуб золотой…» — воспринимались как большая поэзия и западали в душу безоговорочно и надолго.

Была неуловимая грань, за которой для пионеров ложный пафос романтики игры в блатных заканчивался. В каждом дворе было немало настоящих уркаганов, щипачей, форточников, фуфлыжников, майданщиков и представителей других профессий, самых разных возрастов, от психически неуравновешенных шкетов-огольцов с «мойками», до великовозрастных «лбов», некоторые из которых уже отсидели сроки и были знакомы с тюремным пафосом отнюдь не по песням. Когда вечерами большая, разношерстная компания собиралась в нашем дворе, чтобы попеть, мне кричали в окно, и я «выходил во двор», беря свою гитару. Если костяк такой компании составляли взрослые, имеющие отношение к уголовному миру, то исполнялось главным образом настоящие лагерные и тюремные песни, где не было никакой романтики, а была тоска, ненависть и безнадега. Достаточно вспомнить — «По тундре, по железной дороге, где мчится поезд Воркута — Ленинград» или «Я помню тот Ванинский порт». Пионеры тоже иногда подпевали, но в то же время понимали, что лучше в этот ад не попадать, лучше прожить в какой-нибудь другой «романтике», не связываясь с законом.

Время шло, мы взрослели. Одни, окончив семилетку становились старшеклассниками и собирались дальше получать высшее образование, другие шли в техникумы и ФЗУ, третьи вообще бросали школу и вливались в скрытый от нас «фартовый» мир, иногда исчезая на год и появляясь вновь, с несколько изменившимися повадками и выражением глаз. Двор был настолько увлечен своей бурной жизнью, что отсутствие некоторых ребят, отбывающих короткие сроки в исправительно-трудовых учреждениях, часто вообще не замечалось. Лишь позже мы узнавали, что кто-то «отсидел». Дружба от этого не прерывалась, но чувствовалось, что те, кто побывал «там», заметно изменились, повзрослели и потеряли прежнюю пионерско-романтическую наивность, и, я бы сказал, радость бытия. Когда я учился в девятом-десятом классах, пение во дворе под гитару потеряло для меня смысл и было вытеснено танцами под патефон. Более того, сам двор стал терять свое значение в моей жизни. Что касается песен, то меня продолжали интересовать те из них, которые являли собой образцы городского фольклора, пронизанные своеобразным, нелепым, даже сюрреалистическим юмором. Как правило, это были песни, сочиненные во время и после войны, и отнюдь не в зоне. Прежде всего к ним относилось все, что было связано с судьбой

фронтовиков, вернувшихся с войны. Одной из животрепещущих тем была неверность жен, взять, хотя бы такую песню, как — «Я был батальонный разведчик, а он — писаришка штабной, я был за Россию ответчик, а он спал с моею женой…». В других песнях описывалась трагедия калек, потерявших на войне ноги, руки или зрение, и брошенных своими родными и любимыми. Через несколько лет после войны немало калек, брошенных государством на произвол судьбы, превратились в обозленных, спивающихся граждан, бездомных и безработных. В общественном транспорте, особенно в электричках было тогда множество нищих-попрошаек, инвалидов войны, которые развлекали пассажиров песнями, составившими особый жанр, характерный своим историческим уклоном и ни с чем не сравнимой ритмикой. В этих песнях нищий обычно выдавал себя то за сына Льва Толстого («Жил-был советский писатель, Лев Николаич Толстой, не ел он ни рыбы, ни мяса, ходил по квартире босой…»), либо за сына римского кардинала («Теплый дождик прошел над Ватиканом, собрался Кардинал по грибы, вот приходит он к Римскому Папе, папа-папа, ты мне подсоби…»). Песни такого типа уже тогда начала коллекционировать интеллигентная публика, как образцы китча. Их пели в компаниях, на вечеринках наряду с псевдо-блатными песнями нового типа, сочиненными уже как пародии на дворовый фольклор. Мне кажется, к ним относится песня, начинавшаяся словами: «Стою я раз на стреме, держуся за наган, и вдруг ко мне подходит незнакомый мне граждан…». Интеллигентская подделка проступает в этой песне с момента, когда воры, проявляя патриотизм, отказываются продать шпиону «советского завода план». Там есть замечательные строки — «Советская малина собралась на совет, советская малина врагу сказала „Нет“». И после сдачи шпиона властям НКВД — «Меня благодарили власти, жал руку прокурор, а после засадили под усиленный надзор»… Уже будучи студентом, я услышал блатную песню нового типа и более позднего происхождения «Когда с тобой мы встретились, черемуха цвела», прекрасную подделку, автор которой мне не известен.

В послевоенной жизни в быту советских людей огромное значение имел патефон. Он скрашивал жизнь в самые трудные ее периоды. Его заводили дома, во дворах, на пикниках, на всех сборищах, свадьбах, именинах, праздничных вечеринках. Распространившийся уже в 50-е годы электрофон отнюдь не сразу вытеснил своего предшественника. Патефон, не требовавший подключения к электро-розетке, можно было носить с собой куда угодно, во двор, за город, в гости. В последние годы войны и

сразу после нее колоссальное эмоциональное воздействие на людей оказывали военные патриотические песни. Поразительно, насколько война стимулировала появлению на свет несметного количества ярчайших образцов поэзии и мелодики, гениальных песен, в огромной степени повлиявших на подъем искреннего патриотического чувства, сыгравших свою роль в войне с фашизмом. С первых же дней войны зазвучала грозная и трагическая песня «Священная война». Она сразу стала маршем войск, уходящих на фронт, маршем-вальсом на три четверти, когда сильная доля попадает то на левую, то на правую ногу. Но этого никто не замечал, главное, что песня своей первой фразой «Вставай, страна огромная!» сразу объединила всю страну. Ну, а такие песни, как «Темная ночь», «Днем и ночью», «Эх, дороги», «Домик на Лесной», «Второе сердце», «Два Максима», «Борода ль моя бородка», «Шел старик из-за Дуная», «Мы друзья перелетные птицы» и многие другие, стали неотъемлемой частью жизни советских людей. Культ Сталина сыграл во время войны колоссальную роль. Солдаты шли умирать с криками: «За Родину, за Сталина!». Некоторые песни первого периода войны, связанные с именем Сталина, имели мощное эмоциональное воздействие. У меня, семилетнего мальчика, мурашки по спине бегали, когда я слышал песню со словами: «В атаку стальными рядами мы поступью твердой идем, родная столица за нами, рубеж нам назначен Вождем…» или: «Артиллеристы, Сталин дал приказ, артиллеристы, зовет Отчизна нас! И сотни тысяч батарей, за слезы наших матерей, за нашу Родину, Огонь! Огонь!» Песни были настолько мелодичны и в тоже время просты, что их моментально запоминали и пели все, даже не имея слуха. Мальчишки, играя во дворе в войну, обязательно пели какие-нибудь фразы из таких песен, сопровождая свои бесстрашные поступки.

После войны, с теми, кто вернулся с фронта, из Европы к нам попали пластинки Петра Лещенко и Александра Вертинского. Они заняли свою особую нишу в бытовой патефонной культуре. Прежде всего, они несли особую романтику, лирику, противоположную военной, так необходимую людям, уставшим от войны. Кроме того, на них лежала печать не то, чтобы запретности, а определенной недозволенности. Никто толком ничего не знал, но по слухам, Лещенко был не то посажен, не то расстрелян, и за что — неизвестно. А Вертинский в сознании многих был явный эмигрант белогвардейского толка, о чем свидетельствовали не всегда понятные слова его песен. Но это не мешало коллекционировать такие пластинки, доставая их всеми правдами и неправдами. Более простой народ, естественно,

увлекался песнями Лещенко, тематика и язык которых напоминали деревенский быт нэпмановских времен. «У самовара я и моя Маша», «Дуня, люблю твои блины», «Чубчик кучерявый», «Моя Марусенька» — все это стало явно чуждым мне, десятилетнему мальчику, сразу же. Причем чуждо в классовом смысле слова. Я скоро ощутил, что это деревенское, то есть — не мое. Вот Вертинский, несмотря на заумные тексты и неприятное грассирование, сразу показался своим.

Где-то в конце 40-х наша промышленность выпустила новую модель портативного мини-патефона с выдвигающейся трубой. Я уговорил отца купить его и стал собирать пластинки, постоянно посещая магазин культтоваров около Савеловского вокзала. После войны стали появляться замечательные лирические песни, сменившие суровые военные. Многие из них были посвящены колхозной тематике. Очевидно, это было результатом какой-то целенаправленной политики. Песни были одна мелодичнее другой, весь народ дружно пел их тогда, проявив массовые музыкальные способности. Это были «И кто его знает», «Одинокая гармонь», «За дальнею околицей», «Сирень-черемуха», «Влюбленный бригадир», «Каким ты был» и многие другие. Все эти песни сыграли неоценимую роль, поднимая настроение и работоспособность в немыслимом процессе восстановления жизни разрушенной страны. К привычным голосам Утесова, Бернеса, Козина и Руслановой стали добавляться более сладкие тембры Бунчикова и Нечаева, Виноградова, Розы Баглановой.

Была еще одна категория послевоенных песен, стоявших несколько особняком, но тоже всенародно любимых. Это патриотические песни, поющиеся от лица тех, кто-либо живет вне Родины, либо имеет возможность изменить ей, но не может. Ну, взять, хотя бы, «Летят перелетные птицы» с сакраментальной фразой: «не нужен мне берег турецкий и Африка мне не нужна!», как будто был выбор. А песня со словами: «Бананы ел, пил кофе на Мартинике, курил Стамбуле злые табаки….» и далее про финики, которые в дали от Родины горьки. И там же — «Нет, не по мне краса в чужом окошечке…» и далее в таком же духе. К песням такого типа относились и «Родные берега», и «Золотые огоньки». На кого были направлены они, кого призывали к патриотизму в послевоенное время, когда внутри страны такой необходимости не было. Народ был и так сплочен недавней победой над фашизмом. Очевидно это касалось тех многочисленных невозвращенцев с войны, главным образом бывших военнопленных, застрявших в Европе и боявшихся возвращаться домой, в концлагеря.

А на грани 50-х и 60-х в жизнь советского общества вошли

песни таких великих бардов как Александр Галич и Владимир Высотский. Корни их творчества лежат там, в нашем приблатненном дворовом детстве, но им удалось подняться в своем жанре на высочайший общественный уровень и стать голосом совести непродажной части населения Советского Союза… Но это уже другая тема.

Глава 4. Бродвей

С наступлением полового созревания подошло к концу дворовое детство с его играми, пионерско-блатными песнями и романтикой всеобщей бесполой дружбы. Повзросление привело к распаду прежних компаний, к полной смене интересов и неожиданно обнаружило большие различия между вчерашними друзьями, различия, на которые еще вчера никто из ребят не обращал внимания. У одних родители были интеллигентами, у других — рабочими или служащими, а то и просто ворами и алкоголиками. У некоторых ребят просто не было родителей, а жили они у каких-то родственников, теток, бабок, а родители либо их бросили, либо пропали во время войны. В детской дружбе это не имело значения, но когда начали появляться новые интересы и запросы, связанные с тягой к женскому полу, когда бывшие девчонки стали превращаться в привлекательных девушек, различия стали ощутимыми. Если раньше я выходил во двор исключительно либо с футбольным мечем, либо с хоккейной клюшкой, либо с мелочью и биткой для игры в расшибалку, то теперь я появлялся не иначе, как с патефоном и пластинками. Танцы во дворе были первыми попытками научиться как-то по-новому общаться девушками, так как выяснилось, что прежние равноправные взаимоотношения с ними окончились, что теперь они имеют какую-то власть над нами, и мы должны научиться играть в некую новую, увлекательную игру с ними, соблюдая пока не освоенные правила. Собственно говоря, первое и главное, что заставляло другими глазами смотреть на вчерашнюю девчонку-подростка, это появление у нее груди. Вот тут-то и возникало загадочное и мучительное чувство полового влечения, выражавшееся в непреодолимом желании потрогать это новообразование у вчерашней партнерши по пряталкам или лапте. Девочки и сами это чувствовали. Некоторые из них первое время стеснялись своей груди, особенно, когда на них глазели во время всяких скакалок и прыгалок. Я помню эти стыдливые попытки придерживать руками грудь или подол развевающегося платья. Другие довольно быстро почувствовали это свое преимущество и стали, наоборот, более независимыми. Помню, как среди дворовых ребят и девочек моего возраста начались совсем иные отношения. Наметились симпатии и влюбленности, первое чувство ревности. Надо было учиться «ухаживать» за девочками, тщательно скрывая это от дворовых друзей, иначе и ты, и твоя подружка подвергались жутким насмешкам типа «жених и невеста». Быть замеченным в симпатии к девочке

считалось чем-то недостойным, окружающие пытались всячески высмеивать влюбленную пару, пока она не распадется. Здесь работали два фактора — пуританство и неосознанная зависть. Так что, если и образовывалось невинное взаимное влечение, то встречаться приходилось вне двора, гулять по отдаленным улицам, втайне ходить в кино, на каток, в парк культуры, ездить купаться за город. Встречи эти носили довольно целомудренный характер, соответственно воспитанию. Весь набор разрешаемых девушками вещей был довольно скромен — разрешить взять себя «под ручку» во время прогулки, обнять, положив руку на плечо в кино, когда погаснет свет. Целоваться тогдашние школьники не умели и видели в поцелуе скорее знак более близких отношений. Пределом вольности были «обжимания» с прикосновениями к частям тела выше пояса. После этого оставалось только жениться. Девственность среди учащихся седьмых — десятых классов была практически стопроцентной.

Помимо довольно ограниченного круга дворовых девочек существовали большие возможности за пределами двора. Сперва это были женские школы, а потом и Бродвей. Школы тогда были раздельными, но старшеклассники мужских и женских школ регулярно встречались между собою на довольно частых вечерах дружбы, специально устраиваемых для воспитания в нас умения общаться с представителями противоположного пола. На вечерах этих царила обычно смертельная скука, так как они были полностью под надзором учителей и пионервожатых. Контролировалось все: одежда и прически, манеры и то, как танцуют. Это была странная смесь концлагеря с первым балом Наташи Ростовой. Танцы, утвержденные РОНО, да и манеры были из прошлого века — падекатр, падепатинер, падеграс, полька, вальс. Фокстрот или танго были не то, чтобы запрещены, но не рекомендованы. Их разрешали иногда заводить один раз за вечер, и то не всегда, все зависело от мнения и настроения присутствующего директора школы или старшего пионервожатого. При этом смотрели, чтобы никаких там попыток танцевать фокстрот «стилем» не было. Как только кто-либо из учеников делал что-то не так, в радиорубку срочно подавался знак, пластинку снимали и дальше уже ничего кроме бальных танцев не ставили. Я начал посещать школьные вечера классе в восьмом. К тому времени у меня был уже свой патефон, купленный мне отцом, и небольшая, но ценная по тем временам коллекция советских довоенных пластинок с записями джаза и эстрады, после 1948 года запрещенных. Здесь были оркестры Леонида Утесова, Александра Цфассмана, Александра Варламова, Эдди Рознера, Львовского Теаджаза, записи Лаци Олаха, песни

Вадима Козина, Петра Лещенко, Александра Вертинского, Изабеллы Юрьевой. Среди них были также записи американской музыки, издававшиеся в СССР до войны — Дюк Элиингтон, Братья Миллз, Рэй Нобл, Гарри Рой, Эдди Пибоди, оркестр Криша, Джеральдо и много чего другого. Кроме того, у меня подобралась коллекция более современных пластинок, привезенных из Германии с войны, вернувшимися оттуда отцами детей моего поколения. Это был настоящий американский джаз в лице оркестра Гленна Миллера или Бэнни Гудмена, или трофейные немецкие фокстроты типа «Kom zu mir». Часть этих пластинок я выменял у родителей моих школьных или дворовых друзей, а часть добывал на этих самых вечерах дружбы, идя на сознательное нарушение собственных принципов и оправдывая себя лишь тем, что тому, у кого я эти пластинки зажму, они безразличны, что у него они пропадут, а у меня принесут много пользы и радости. Дело в том, что, очевидно по просьбе учителей, некоторые девочки из хороших семей, скажем, дочки военных, приносили на эти вечера из дома пачки пластинок, среди которых будучи случайно вложенными туда, попадались именно те самые, трофейные, интересовавшие меня больше всего на свете и существовали в Москве может быть в одном экземпляре. Обычно во время вечера в дружественной женской школе я с невинным видом заходил в радиорубку, где крутила пластинки какая-нибудь технически продвинутая комсомолка, танцами не интересующаяся. Заговорить ей зубы, просмотреть и пометить имеющиеся в наличии пластинки, подлежащие выносу, не составляло труда. Улучался момент, выбранные две-три пластинки отправлялись за ворот рубашки, за спину. Затем, еще до окончания вечера они под рубашкой выносились из школы и тут же прятались в заранее намеченном месте, прямо во дворе, чтобы быть извлеченными утром следующего дня безо всякого риска. Затем я возвращался на вечер и, если пропажа обнаруживалась и учеников проверяли при выходе из школы, я был вне подозрений. Так я пополнял свою коллекцию некоторое время, не считая это воровством.

Пластинки эти нужны были совсем в других условиях, на танцах, где тебя никто не контролировал, во дворе, а позже и на «хатах» с «чувихами». Кроме того, я брал их с собой летом в пионерский лагерь, где по вечерам тоже были танцы, и тоже поднадзорные, но с той лишь разницей, что наши пионервожатые были студентками МГПИ им. Ленина, где преподавал мой отец, да и родители других таких же «пионеров». Они на многое смотрели сквозь пальцы. Так что музыка Гленна Миллера и Бэнни Гудмена разносилась в тихие подмосковные вечера на все

окрестности Тарасовки, и все попытки конфисковать у меня американские пластинки оканчивались ничем.

Иногда, уже будучи в десятом классе, я приносил их на вечер в свою собственную школу, сознавая, что выгнать меня за несколько месяцев до выпускных экзаменов им никакое РОНО не позволит, чтобы не опозориться перед ГОРОНО, таковы были прелести советской бюрократии. Приходили мы обычно компанией с чуваками и чувихами, которые ждали, когда заиграет наша музыка, чтобы у всех на глазах начать «бацать стилем». Кто-то из нас пробирался в радиорубку, запирался в ней и ставил американскую пластинку на электропроигрыватель. В зале несколько пар бросались танцевать, остальные «правильные» школьники с восхищением и завистью смотрели, а начальство бросалось к рубке, начинало молотить в дверь, угрожая и требуя открыть. Когда нервы у сидящих там заговорщиков не выдерживали, дверь отворялась и дальше разыгрывалась обычная сцена валяния дурака типа «А я чего? А я не знал. Я не запирался, это дверь заело..» и т. п.

Что касается «стильных» танцев, то я вспоминаю три названия «атомный», «канадский» и «тройной Гамбургский». Первые два практически мало чем отличались друг от друга и, как выяснилось лет через тридцать, отдаленно напоминали модные в Америке в до-рок-н-рольные времена такие танцы, как «джиттер баг», «линди хоп» и «буги-вуги». Каким образом просочилась к нам через абсолютно непроницаемый «железный занавес» сталинского времени информация о них, мне непонятно. «Тройной Гамбургский» был медленным танцем типа слоу-фокса, но с особыми движениями телом, с особым покачиванием головой и, главное — «в обжимку» — то есть тесно прижавшись друг к другу. Впервые я увидел что-то, напоминавшее «атомный» стиль, уже позднее, в конце 50-х, в голландском фильме «Чайки умирают в гавани», где был эпизод танца молодых американских солдат и голландских девушек в кафе, после войны. Но к этому времени танцы меня уже не интересовали, я сам стал играть на танцах.

Не помню, кто впервые принес к нам в школу листочки с написанным от руки стихотворением «Осел и Соловей», сыгравшим важную роль в моей жизни. Для меня оно было связано, прежде всего, с первым рискованным опытом хранения подпольной литературы, за которую, я знал это точно, по головке не гладили, а как минимум — выгоняли из школы с дальнейшим черным паспортом. Эта бумажка попала ко мне вовремя, годам к 16-ти году я уже созрел для внутренней эмиграции, я уже начинал понимать, что взрослые многое врут или

недоговаривают, что они во многом не правы, в первую очередь в оценке джаза и вообще Америки. Поэтому, прочтя эту басню, я почувствовал нечто очень созвучное моим мыслям, хотя где-то догадывался, что басня является одновременно и пародией на стиляг и пропагандой идеологии стильной молодежи. Я до сих пор не знаю точно, кто ее автор, но думаю, что писал ее профессионал-литератор и отнюдь не мальчик. Воспроизвожу по памяти этот текст:

Осел-стиляга, славный малый
Шел с бара несколько усталый
Весь день он в лиственном лесу
Барал красавицу лису
Он мог бы ночевать на даче,
Но солоп больше не контачил
Он у лачужечки слегка кирнул
И блевануть в кустарник завернул
И здесь у самого ручья,
Совсем как в басне у Крылова
(Хочу я в скобках вставить слово)
Осел увидел Соловья, и говорит ему:
Хиляй сюда, чувак,
Я слышал ты отличный лабух
И славишься в лесных масштабах как музыкант
И даже я решил послушать Соловья
Стал Соловей на жопе с пеной
Лабать как Бог перед Ослом
Сперва прелюдию Шопена
И две симфонии потом
Затем он даже без запинки
Слабал ему мазурку Глинки….
Пока наш Соловей лабал,
Осел там пару раз сблевал
«Вообще лабаешь ты неплохо»
Сказал он Соловью со вздохом,
«Но скучны песенки твои,
И я не слышу Сан-Луи
А уж за это, как ни взять,
Тебя здесь надо облажать.
Вот ты б побыл в Хлеву у нас
Наш Хлев на высоте прогресса
(Хотя стоит он вдалеке от Леса)
Там знают, что такое джаз
Там даже боров, старый скромник

Собрал девятиламповый приемник
И каждый день, к двенадцати часам,
Упрямо не смыкая глаза
В эфире шарит по волнам,
Желая слышать звуки джаза
Когда-то он на барабане
Лабал в шикарном ресторане,
Где был душою джаза он
Был старый Хлев весь восхищен,
Когда Баран, стиляга бойкий
Надыбал где-то на помойке
Разбитый, старый саксофон
На нем лабал он на досуге
И „Караван“ и „Буги-вуги“
Коза обегала все рынки,
Скупая стильные пластинки
Да и Буренушка сама
От легких блюзов без ума
Корова Манька, стильная баруха
Та, что с рожденья лишена была
И чувства юмора и слуха,
Себя здесь как-то превзошла
Она намедни очень мило
Таким макаром отхохмила:
Склицала где-то граммофон
И на него напялила гандон
Немного рваный, ну и что ж,
Ведь звук настолько был хорош,
Что всех, кто слушал
Била дрожь
А ты, хотя и Соловей,
И музыкант весьма умелый,
Тебе хочу сказать я смело,
Что ты, падлюка, пальцем делан
Ты пеночник и онанист
И видно на руку не чист…»
Таким макаром у ручья
С говном смешали Соловья
Друзья, нужна в сей басенке мораль?
И на хуя ль!

Нетрудно догадаться, что в 1951 году, имея дома не уничтоженным и передавая, вдобавок, это текст другим, любой

советский гражданин подвергался немалому риску, в зависимости от обстоятельств. Тогда неосторожно сказанное слово или действие, скажем, с газетным портретом товарища Сталина, могло повлечь за собой элементарные лагеря. Но об этом в то время мы лишь смутно догадывались, узнав все подробности гораздо позднее, при Хрущеве. Тем не мене, уже тогда повеяло от всего этого романтикой риска, чем-то сродни пафосу Молодой Гвардии, только наоборот. Несмотря на то, что героем басни был постоянно высмеиваемый в советской печати образ стиляги, что-то родное и близкое было в ней, и в первую очередь — новый жаргон чуваков, стильных молодых людей, стильных барух, о которых мы только слышали, но даже и не могли мечтать. Ну, и конечно признание приоритета джаза перед всякими там прелюдиями и мазурками, которыми нас пичкали с утра до ночи по радио, не умолкавшего в квартирах, на улицах и площадях, везде. Эта басня стала поводом для первого серьезного идеологического конфликта с отцом, затянувшегося на десятилетия. Дело в том, что он случайно, а может и не случайно обнаружил бумажку с текстом у меня в письменном столе, где я ее прятал. По тому, что и как он говорил об этом, я понял, что между нами пропасть, что я не изменюсь, что теперь придется притворяться и тщательнее скрывать свои мысли, намерения и поступки, друзей, образ жизни. Только во взрослом состоянии я по-настоящему смог понять, каким ударом для моего отца, бывшего всегда убежденным коммунистом, было осознание того, что его любимый сын поддался вражеской буржуазной идеологии, стал чужим, да и небезопасным для него самого. Тем более, что он сам был секретарем парторганизации у себя на факультете, и знал, как караются всякие идеологические перекосы, даже если это касается не тебя лично, а твоих родственников.

В то время слово «стиляга», вошедшее с 1948 года в обиход, с легкой руки некоего Беляева, автора фельетона в «Крокодиле», уже вовсю использовалось в пропаганде и воспитательной работе. Этот термин встал в ряд с такими словами-дубинками как «космополит безродный», «низкопоклонник», «отщепенец», «плесень», и был оскорбительным для тех, кого так называли. И если уж кого-то и назвали, то это было предупреждением, что у него могут быть неприятности — выгонят из учебного заведения, из комсомола. А дальше это уже как хвост, как «волчий билет». Оставалась армия и неквалифицированный труд. Движение против «стиляг», организованное партией, попало на благотворную почву советского массового сознания. На Руси и раньше выскочек не жаловали, а в социалистической действительности, после многолетнего искоренения лучшей

части населения и политики тотальной уравниловки, — тем более. Простого советского человека не нужно было особенно агитировать против молодых людей, не желавших быть похожими на всех, ни внутренне, ни внешне. А главным методом выделиться из толпы тогда считалось быть «стильным»: в одежде, в прическе, в манере ходить, в умении танцевать «стилем», в умении разговаривать на своем жаргоне. Поэтому-то и родилось слово «стиляга», напоминающее другие малоприятные слова типа «доходяга», «бродяга», «бедняга» и т. п., отдающее презрительным сожалением с оттенком брезгливости. Оно было придумано в нужный момент разгара холодной войны и сыграло роль «ату!» для родителей, учителей, комсомольских вожаков, дружинников, а самое главное — для так называемых простых советских людей, послушных обывателей, для которых у нас было одно название — «жлобы». Вместе со словом появился и карикатурный образ некоего хилого недоноска на тонких ножках, с усиками, в одеждах немыслимой формы (плод больного воображения завистника-каррикатуриста). Рисунок 1 Рисунок 2 Рисунок 3 Рисунок 4 Рисунок 5 Рисунок 6 Рисунок 7 Рисунок 8 Рисунок 9 Рисунок 10. Даже в эстрадных концертах музыкальными средствами создавались пародии на стиляг, да и на джаз, заодно. Популярная тогда Нина Дорда под аккомпанемент оркестра Эдди Рознера пела песню о стиляге, где были такие слова: «Ты его, подружка, не ругай, может он залетный попугай, может, когда маленьким он был, кто-то его на пол уронил, может болен он, бедняга, НЕТ — он просто-напросто СТИЛЯГА!» (последняя фраза выкрикивалась всеми оркестрантами, одновременно показывавшими пальцем на трубача маленького роста, вынужденного изображать этого морального урода).

И вот в таких условиях ко мне попала эта басня, вызвавшая одно желание — поскорее познакомиться с настоящими «стилягами», стать как они, войти в их заманчивую жизнь. До этого у меня уже началась какая-то жизнь вне двора. Это были поездки на велосипеде по Москве с целью освоения дальних ее районов, вечерние прогулки вдоль Новослободской улицы с компанией друзей в надежде с кем-нибудь познакомиться, а чаще — просто так, от нечего делать. Но здесь было невозможно встретить никого нового, гуляли в основном обычные школьники этого района, и расходились рано. Вот тут-то и просочились слухи о «Бродвее», месте, где собираются стильные «чуваки» и «чувихи» со всей Москвы, где есть такое место как «Коктейль-холл». В это же самое время, то есть когда я был в девятом классе, произошло еще одно важное событие. Отец моего школьного друга, Юры Андреева, бывший сотрудник разведки, работавший

во время войны в странах Европы, взял нас с собой в самый модный тогда ресторан «Аврора» (ныне «Будапешт»). Ресторан этот был известен тем, что только там играл официально джаз-оркестр, но не простой, а руководимый легендарным барабанщиком, выходцем из Венгрии, Лаци Олахом. Отец Юры познакомился с Лаци еще в довоенные времена, в Венгрии. Для меня это было первое в жизни посещение ресторана, поэтому, когда мы вошли в этот, довольно роскошный и по теперешним меркам зал, мне показалось, что я попал в рай. Колонны, роскошные женщины, закуски и вина, живой джаз на сцене. Как только мы сели, Лаци Олах подошел к нашему столику и поздоровался с Юриным отцом, обнаружив большое почтение и сильный иностранный акцент. Затем, когда он начал играть, особенно, исполняя свои «брэйки», я все сразу понял — я буду джазовым музыкантом, причем барабанщиком. Этот вечер запомнился мне на всю жизнь. Но тогда я был еще обычным стеснительным школьником, одетым согласно доморощенной дворовой моде, в синюю рубашку с белыми полосками, в вельветовую куртку с «кокеткой» и с карманами на молниях, в кепку с разрезом посредине и с резиновым козырьком, обшитым материей (кепки шил один на всю Москву мастер во дворе Столешникова переулка). Так вот, когда начались наши первые вылазки на «Бродвей», мы почувствовали там себя довольно неуютно среди более взрослых, самоуверенных и недоступно стильно одетых «чуваков» и «чувих». Кстати, их было совсем немного, но они резко выделялись на фоне серой толпы зевак, приходивших на «Бродвей», чтобы тоже «прошвырнуться» и приобщиться к «центровой» жизни. Для нас это была первая школа жизни, мы приглядывались ко всему — к одежде, к манерам.

«Бродвеем» называлась часть левой стороны улицы Горького, если идти от памятника Пушкину до самого низа. Здесь каждый вечер, часов с восьми до одиннадцати, двигались навстречу два потока людей, рассматривавших друг друга. Дойдя до крайней точки, поток разворачивался и шел в обратном направлении, и так по несколько раз за вечер. Противоположная сторона улицы, не считавшаяся «Бродвеем», была практически пуста, если не считать обычных прохожих. Фактически, здесь был постоянно действовавший уличный клуб, игравший очень важную роль в жизни Москвы.

Немного освоившись на «Броде» (как его называли завсегдатаи), я понял, что без соответствующей внешности меня там никто не признает за своего. Но для того, чтобы стильно одеться, нужны были не только деньги, но и возможность достать

хоть что-то — расписной галстук, «бахилы» на толстом каучуке, узкие брюки с широкими манжетами, длинный «лепень» (пиджак) с накладными карманами и разрезом, светлый плащ до земли, длинный белый шелковый шарф, на голову — широкополую шляпу, а зимой — «скандинавку» (шапку «пирожком»). Главное, надо было познакомиться с кем-то из старших, истинно бродвейских чуваков, как-то войти в их круг. Просто подойти и заговорить казалось невозможным, тем более, что выглядел я тогда совсем малолеткой. Но какие-то случаи представлялись, особенно во время распространенных тогда стихийных хэпинингов, в которых принимали участие все, кто хотел. Одной из форм хэпининга была так называемая «очередь». Шел по «Бродвею», скажем, какой-нибудь чинный старичок с авоськой. Несколько молодых людей пристраивались к нему сзади, как бы образуя движущуюся очередь. Сразу же к ним присоединялись все новые и новые шутники и очередь превращалась в длиннейшую колонну, идущую за ничего не подозревающим старичком. Если он останавливался у витрины, все останавливались тоже, он шел дальше — движение колонны возобновлялось. Иногда по реакции встречных прохожих он догадывался, что что-то не так, начинал ругаться, пытаясь разогнать «очередь». Но все ее участники стояли молча, абсолютно не реагируя на крики, и, как только он пытался идти дальше и оторваться от колонны, она как тень следовала за ним. Иногда, когда объект издевки скандалил слишком громко, вмешивалась милиция, «очередь» разбегалась, но обычно никого в отделение не забирали, так как шутка была достаточно невинной. Вот в таких действах и можно было познакомиться с кем-то новым. Постепенно у меня появились знакомые из бродвейского мира. Сперва это был совершенно загадочный человек, называвший себя не иначе как «Гайс», и утверждавший, что знаком с дочерью английского посла. В это трудно было поверить, но мы подыгрывали ему и хотели верить, чтобы гордиться знакомством с ним. Кстати, он потом как в воду канул, и с 1953 года я о нем ничего не слышал. Позже я познакомился с «Бэбэшником», «Айрой», Колей — «Големом», «Чарли», Пиней Гофманом, Эдиком «Гоношистом», а уже позднее — с Сэмом Павловым и Юрой Захаровым. Были и совсем недоступные люди из числа «золотой молодежи», — детей партийных и ответственных работников, известных деятелей искусства и науки. У них были огромные возможности доставать одежду и пластинки, проводить время в ресторанах и на «хатах», пользоваться автомобилями родителей, получать недоступную для остальных информацию о западной культуре. До определенных пределов и до какой-то поры власти закрывали

глаза на этот, абсолютно недопустимый для остальных образ жизни, считавшийся вражеским, буржуазным. Лишь иногда появлялись в «Крокодиле» фельетоны типа «На папиной „Победе“», с намеками на недопустимость такого явления. Все проделки «детишек» обычно покрывались их влиятельными родителями. Но один из скандальных случаев на вечеринке в высотном доме на квартире академика Передерия, закончившейся гибелью девушки, послужил поводом для фельетона в «Правде» под названием «Плесень». После этого слова «плесень» и «стиляга» стали синонимами в сознании масс. Одним из известных тогда представителей «золотой молодежи» был сын композитора И. Дунаевского — Женя. Во времена, когда частные автомобили были большой редкостью, он разъезжал на собственном, подаренном ему отцом зеленом «Шевроле», что вызывало у нас чувство чего-то абсолютно недоступного.

Постепенно я вошел в круг молодежи, регулярно бывавшей на «Бродвее». Но произошло это лишь после того, как мне удалось хоть как-то «прибрахлиться». На деньги, сэкономленные от школьных «завтраков», купить приличную вещь было невозможно. Оставалось либо воровать, либо просить у родителей. С воровством у меня как-то не сложилось, очевидно по генотипу, — родители всегда были честными трудящимися людьми, и я, не смотря на воровское дворовое окружение, жуликом не стал. Ну, а просить у отца деньги на стильные шмотки, зная его отношение ко всему этому, было делом нелегким. Тем не менее, он очевидно так любил меня, что не мог отказать мне в этих просьбах, и сам ходил со мной по портным и комиссионкам, куда я его затаскивал, если находил что-либо подходящее. Гораздо сложнее было купить хорошую вещь, если ее продавали «с рук», друзья-фарцовщики. На такие покупки анонимного характера отец денег принципиально никогда не давал. Но, имея небольшой гардероб, пуская что-то в обмен или продавая, можно было свою одежду обновлять и улучшать постоянно. Важным элементом внешности для чувака, помимо одежды и обуви, была прическа. Официальной формой волос советских людей тогда был так называемый «политический зачес», «бокс» или «полубокс». Главное, чтобы сзади, на затылке было все аккуратно выбрито. Длинные волосы, свисающие на шею или, не приведи Господь, на плечи — считалось недопустимым и приравнивалось к чему-то антиобщественному. Вообще, длина волос и ширина брюк почему-то всегда были меркой политического состояния советского человека.

Начав ходить на «Бродвей», я принял мужественное решение, отрастить волосы «под — Тарзана», а впереди делать «кок» с

пробором, а иногда, в особо важных случаях, — и два пробора по обе стороны от «кока». Если в первое время моей бродвейской жизни мне удавалось все это скрывать от школьного начальства, посещая уроки в обычной одежде, то с прической я уже бросал вызов обществу. В десятом классе я стал иногда приходить в школу заодно и в вызывающе-стильной бродвейской одежде. Терять мне было нечего, я учился специально на «тройки», не претендуя ни на что. Реакция учителей была соответствующей, родители на повестки о вызовах в школу откликаться перестали, сгорая за меня от стыда.

«Бродвейский» период моей жизни захватил главным образом старшие классы средней школы и, может быть первый курс института, то есть первую половину 50-х. Тогда отношение к вещам было еще не таким требовательным, как позднее. Главное, чтобы это было «стильно», то есть не как у «жлобов». Поэтому допускалось носить некоторые вещи, сшитые на заказ, у специального портного, который шел на уступки заказчика и делал нечто поперек своему и общественному вкусу. Ну например, ботинки на толстом многослойном каучуке, из малиновой кожи, с широченным рантом, прошитым и проложенным нейлоновой леской. Их пошив стоил огромных денег — пятьсот рублей. Весили они (я взвешивал сам) два с половиной килограмма. Отсюда и особая походка. Я думаю, на Западе никто ничего подобного не носил, это была чисто нашенская выдумка. А пресловутые узкие брюки, которые так раздражали советских людей в то время. Чтобы пошить брюки шириной внизу 22 сантиметра, да еще с двумя задними прорезными карманами, как у всех американских брюк, необходимо было убеждать портного, говоря, что второй «нажопник» необходим для показа фокусов. У меня был такой старый еврейский портной в Марьиной Роще, который шил в еще при НЭПе в Одессе, большой профессионал. Но он каждый раз, перед тем как начать шить, уговаривал меня не делать такие узкие «стилажные бруки», говоря, что это выброшенные деньги. Году в 1955-м легендарный «Фро» Березкин наладил массовый пошив «скандинавок» из нерпы, причем с искусно пришитыми фирменными лейбалами, говорившими о шведском происхождении шапок. Поэтому стильная публика на «Бродвее» иногда выглядела весьма своеобразно, вычурно и вызывающе утрированно. У меня, например, был светло-желтый пушистый костюм, рубашка с воротничком «пике» на «плаздроне» (когда концы воротничка проткнуты и скреплены особой булавкой или запонкой на цепочке), серебряный галстук с паутиной, «бахилы» на каучуке. А к концу десятого класса я носил настоящий

твидовый костюм, типа «харрис твид», сшитый на 5-й Авеню в Нью-Йорке.

Позднее, во второй половине 50-х, на волне начавшихся разоблачений культа личности страсти вокруг стиляг поутихли, «стилягами» стали обзывать всех нехороших людей. Модных, про-западно ориентированных молодых людей стало больше и они как-то сами собой распались на разные категории. Прежде всего, на «фирменников», то есть тех, кто носил только фирменные, иностранные вещи, и безфирменников, позволявших себе одеваться в «совпаршив». Из-за страшного дефицита настоящих, «фирменных» шмоток, появились своеобразные «кулибины», пытавшиеся подделывать сшитые по всем правилам пиджаки, брюки или рубашки под «фирму». Здесь учитывалось все — не только примитивное наличие «лейбалов», вшитых в разных местах, а и способы пришивания пуговиц, приторачивания подкладки, (не говоря уже о самом материале подкладки), наличие специальной бархотки под воротником пиджака и множество других тонкостей, известных только истинным знатокам. Эта одежда шла на продажу как заграничная и многие неопытные модники покупались, думая, что им повезло. На «Бродвее» нередко бывали такие сцены: приходил счастливый обладатель новой «фирменной» вещи, чтобы продемонстрировать ее. Его обступали знатоки и начиналась экспертиза. Если обнаруживались признаки подделки, ее хозяин покрывался позором со словами — «чувачок, это совпаршив!».

Для того, чтобы достать настоящие «фирменные» вещи, приходилось затрачивать немалые усилия и массу времени. Одним из безопасных, но малоэффективных способов «прибрахлиться» был ежедневный обход ряда центральных комиссионных магазинов, куда иностранцы сдавали свои вещи, чаще всего поношенные. Иностранцев тогда в Москве было мало, в основном работники посольств, никаких туристов или предпринимателей еще в страну не пускали. Появление в «комке» (сокращенное название комиссионки) любой иностранной шмотки было событием, и для того, чтобы не упустить его, приходилось делать обход. Естественно, что в основных «комках», известных иностранцам, у нас были свои знакомые продавцы, которые «закапывали» поступившую вещь, пряча ее от взора обычных покупателей, также шлявшихся толпами по магазинам. Такое припрятывание дефицитных, редких вещей было нарушением правил социалистической торговли и сурово наказывалось. Поэтому продавцы шли на риск, имея дело лишь с теми, кому они доверяли. Знакомство поддерживалось и постоянными денежными подачками, «парносами». В «комке» на

Арбате был известный всем «фирменникам» продавец Петя, а в магазине на улице Герцена, который имел кличку «Герценок» — не менее популярный «Пал Матвеич». Обычно, «прошвыриваясь по комкам», я заходил в магазин и издали, чтобы не привлекать внимание простых покупателей, ловил взгляд знакомого продавца, фиксируя факт своего прихода. Тот, сообразив, кто пришел, задумывался на секунду и затем либо отрицательно покачивал головой, что означало «безнадегу», либо тихо кивал, намекая на то, что надо остаться. К прилавку подойти было невозможно, там всегда стояла толпа страждущих покупателей, пытавшихся найти себе что-нибудь в массе вывешенного шмотья. Но подходить и не надо было, я сразу проходил в примерочную, куда, для отвода глаз продавец заносил на глазах у всех вешалку с обычным советским костюмом, а затем незаметно доставал из «закопа» под прилавком фирменный, завернутый в бумагу. Трудно передать трепет, который возникал в душе перед тем, как развернуть сверток. Уж очень хотелось, чтобы костюм оказался хорошим, а главное — подходящим по размеру. В юности я был худым, как палка, и большинство попадавшихся мне пиджаков и брюк были настолько велики, что даже при огромном желании покупка их была бессмысленной. Практически все, что я носил тогда, было мне велико в разной степени. Брюки сваливались, пиджак висел, ботинки болтались, но все это было не страшно и где-то совпадало с требованиями стиля.

Динамо.

Одним из главных побуждающих стимулов моего хождения на «Бродвей» было желание найти себе настоящую стильную чувиху, что по тем временам было очень сложно. Чувих в Москве было в десятки раз меньше, чем чуваков. А причина была проста. Девушкам было гораздо сложнее переносить то отторжение от общества, которому подвергались все, кто становился похожим на «стиляг». Девушку, которая рискнула обрезать косы и сделать стильную прическу типа «венгерка», которая начинала носить укороченную юбку с разрезом, капроновые чулки со стрелкой или с пяткой, танцевала стилем и общалась со стилягами, автоматически записывали в категорию «девушек легкого поведения», то есть не девственниц, если не проституток. Сейчас это с трудом укладывается в сознании, но я точно помню, что во времена раздельных школ, до 1953-го, 54-го годов десятиклассницы были на 99 процентов девицами, и блюли свою невинность как можно дольше, в институте или на работе. Это

отвечало принципам высокой советской морали, с одной стороны, а с другой бытовавшему всегда в народе требованию к невесте — быть девственной. Поэтому случайные половые связи были крайним дефицитом. Естественно, что для парней нашего поколения вся юность проходила на фоне постоянного чувства сексуальной озабоченности. Все, что было связано с половыми вопросами, подавлялось на уровне государственной политики. В быту царило крайнее пуританство и ханжество. Говорить открыто на сексуальные темы считалось в лучшем случае неприличным, если не преступным. В результате — повышенный, обостренный интерес, поиск книг дореволюционного издания типа трехтомника «Мужчина и женщина», «Пол и характер» Отто Вейнингера, книг Крафт-Эбинга и т. п.

Наибольшая возможность найти себе партнершу тогда представлялась в узком бродвейском кругу, где чувихи были все известны и давно разобраны, но регулярно появлялись все новые и новые «кадры». Но стильная чувиха не обязательно была «барухой», среди чувих было множество так называемых «динамисток», девушек, мимикрирующих под легкодоступных женщин. Многие из них были хорошо известны на «Броде» и одурачивали лишь новичков. Я не раз был жертвой «динамо», но никогда не воспринимал это как трагедию, а лишь набирался жизненного опыта. Обычно в конце недели, когда чьи-нибудь «предки», имевшие отдельную квартиру, уезжали на дачу, эта квартира превращалась в «хату». Так как вся Москва жила в коммуналках, то найти отдельную квартиру, да еще с наивно уезжавшими на дачу родителями было крайне сложно. Хаты были редкостью, их было немного, и о них чувакам было известно. Чтобы попасть на хату надо было являться одним из друзей ее владельца, или быть тем, кто приводит чувих, приносит «кир», пластинки или магнитофон. На хате все происходило по обычному сценарию. Сперва все было очень красиво и заманчиво — накрывался стол с выпивкой и закусками, заводились пластинки, которые нигде больше услышать было невозможно, начинались танцы «стилем», которые нигде больше танцевать не разрешалось, разговоры шли на своем языке и на любые темы, происходил даже какой-то обмен недоступной информацией, главным образом о западной культуре, о джазе, модах, реже о живописи или книгах. Но все прекрасно понимали, что главное впереди, что это лишь благовидная прелюдия к дальнейшему выяснению отношений. Обычно специалисты по «кадрежу» набирали «кадров» либо непосредственно на «Бродвее», либо на школьном или студенческом танцевальном вечере. Одним из мест, откуда можно было притащить на хату сразу несколько

чувих, был танцзал «Шестигранник» в Центральном парке культуры и отдыха. Чаще всего в подобной компании на «хате» ситуация была непредсказуемой. Такие вечеринки обычно назывались на нашем жаргоне словом «процесс». В самом его начале довольно стихийно образовывались пары и начиналось ухаживание, то есть простое «охмурение», заговаривание зубов, подпаивание и т. п. Во время танцев пары могли и распадаться, согласно только что возникшим симпатиям, когда хорошие девушки переходили к более привлекательным парням, а кто похуже доставался неудачникам. Постепенно, как бы ненароком в гостиной гасился верхний свет, но из тактических соображений оставлялась настольная лампа. В более интимной обстановке каждый действовал в соответствии со своими способностями, опытом и моральными качествами, девушки растаскивались по различным углам и помещениям квартиры для окончательного выяснения отношений. Помимо обычных физиологических потребностей здесь вступал в силу игровой, спортивный момент. Считалось, что если ты настоящий чувак, то ты не должен просто так отпустить чувиху с «процесса», что ты не позволишь ей «скрутить динамо». Но многое зависело от того, что за девица тебе доставалась. Если было видно, что она как бы из твоего круга, и хотелось бы продолжить знакомство с ней и после этой вечеринки, то я не проявлял особой настойчивости в достижении близости с первого раза. Несмотря на то, что именно вот такое быстрое и одноразовое сближение считалось своеобразным признаком «профессионализма», я не разделял этой точки зрения и предпочитал лучше упустить «кадр», чем проявлять не свойственные мне напор, агрессивность и хамство. Но если взятые на «Броде» или в «Шестиграннике» девицы были попроще, если это были обычные искательницы красивой жизни, из разряда «батонов», «рубцов» или «мочалок», то и обращение с ними было попроще и пожестче. Сейчас большинство не знает, откуда взялось слово «динамо». В те времена так называли на жаргоне любую машину, особенно такси. Употреблялось также слово «динамомотор», которое позже, в 60-е превратилось в широко распространенное — «мотор» («взять мотор», «поехать на моторе»). Так вот, чувиха — «динамистка», проведя основное время на «процессе», после «кира» и «плясок», усыпляла бдительность своего ухажера, позволяя ему очень многое, что не оставляло сомнений в успешном финале. В какой-то момент, она вдруг доверительно произносила фразу, «подожди, я сейчас вернусь» с намеком на необходимость чего-то интимно-необходимого, выскальзывала из объятий, незаметно покидала «хату» и, взяв такси, сматывалась в неизвестном направлении. Это

и называлось «скрутить динамо». Обманутый любитель быстрой наживы обычно подвергался насмешкам со стороны друзей, страдая морально, да и физически. Мы называли это еще и «остаться с квадратными яйцами»..

Первый «маг».

Летом 1953 года под моим большим давлением отец купил мне в Петровском пассаже «Днепр — 3», первый советский бытовой магнитофон, поступивший тогда в розничную продажу. На самом деле это был полупрофессиональный аппарат с тремя моторами, работавший на больших студийных бобинах, огромный и неподъемный по тяжести. Я сразу же соединил его с имевшимся у меня радиоприемником «Минск» и начал записывать с эфира джазовые программы. К моменту покупки магнитофона в СССР уже были запрещены к выпуску радиоприемники с диапазоном коротких волна меньше 25 метров, но «Минск» был приобретен еще до этого, и я имел возможность ловить станции на волнах 19, 16 и 13 метров, где глушилок почти не было и качество записи получалось отличное. Вскоре я сориентировался в эфире и заметил регулярные музыкальные передачи из Лондона, по БИ-БИ-СИ: «Rhythm is our Business», «Like Music of Forses Favorits», «Listeners Choise» и другие. Немного позже мы открыли для себя новую чисто джазовую программу «Голоса Америки», — «Music USA», на английском языке, которую из-за этого по-настоящему не глушили, только иногда «подглушивали», а с 60-х годов и совсем перестали, очевидно не хватало энергии. В маленьком магазинчике хоз- и радиотоваров на Петровке продавалась за гроши списанная в Радиокомитете некондиционная магнито-пленка, и вскоре у меня собрались горы этих бобин с записями, которые я делал почти ежедневно. Так как я учил в школе немецкий язык, то поначалу не мог понять объявлений, чей оркестр играет, кто солирует, кто поет. А знать имена становилось все больше необходимым. И вот здесь мне помог мой Бродвейский знакомый — легендарный «Айра» — Юрий Айрапетян, герой фельетонов, ярый антисоветчик, один из первых настоящих «штатников» в Союзе, знаток джаза, американской моды. Он первый «расшифровал» мои многочисленные записи, назвав, кто есть кто. Странно, но после этого я начал и сам понимать, о ком говорит диктор между пьесами, с чего и началось мое самостоятельное изучение английского языка. А еще позднее, когда «Айра» уже сидел в зоне, я начал узнавать исполнителей безо всякого объявления, просто по манере исполнения.

«КОК»

Одно из ярчайших воспоминаний, относящихся к «бродвейскому» периоду моей жизни, связано с коктейль холлом. Это место было главной достопримечательностью «Бродвея», его символом. «Кок» находился в доме напротив по диагонали от Телеграфа. Рядом с ним был популярный в Москве парфюмерный магазин «ТЭЖЭ» и магазин «СЫРЫ». В этом месте постоянно собиралась толпа поклонниц Сергея Лемешева — так называемых «лемешисток», встречавшихся там для обмена эмоциями и информацией о том, где и когда он будет петь, находиться, проходить и проезжать… По аналогии с магазином в народе их так прозвали — «сыры». В нашем пионерлагере была одна из таких «лемешисток-сыров», и от нее я подробно был осведомлен о характере этого своеобразного движения, порожденного огромным обаянием Сергея Лемешева. Характерно, что у этих его наиболее фанатичных поклонниц, целыми днями торчавших у «СЫРов», не было и мысли о каких-либо личных притязаниях на него, о близком контакте или романе. Конечно, коснуться его или заговорить где-то было заветной мечтой, но это носило абстрактный характер и поэтому они не были соперницами, а наоборот — были очень дружны. Позже на Западе, начиная с конца 50-х и в 60-е годы, в период бурного развития рок-культуры появился новый тип рок-фанатиков, описываемых в специальной рок-литературе как «группи» (gruppie). Это особый тип поклонников какой-либо группы или отдельного певца, готовых на все ради контакта с объектом своего обожания. Так вот, наши «лемешистки», продолжавшие старые традиции поклонников оперных и балетных кумиров Москвы и Санкт-Петербурга, были типичными «группи», намного опередив Запад. Их сборище к вечеру редело и окончательно сметалось гуляющей толпой, тем более, что в районе «Кока» ее плотность была побольше из-за притягательной силы этого заведения. Попасть в коктейль-холл было делом непростым. Открывался он, по-моему, в восемь вечера и работал до пяти утра, а вход прекращался в три часа утра. Очередь занималась заранее, запускалась первая партия, а не попавшие оставались стоять, ожидая, когда освободятся места. Но происходило это нескоро и довольно длинная очередь постоянно стояла вдоль стены этого здания часами. Первое время я тоже попадал туда как все, отстояв в очереди. Но позже, став завсегдатаем, познакомившись со швейцаром и в какой-то степени обнаглев, я мог войти в «Кок» в любой момент, используя простой прием, который почему-то был недоступен большинству простых посетителей. Я подходил к тяжелой застекленной двери,

за которой стоял швейцар, и прислонял ладонь со сложенной трехрублевой бумажкой к стеклу так, чтобы очередь ее не видела, а швейцар видел. Он сразу же подходил и открывал дверь, впуская меня с друзьями и отвечая на робкое негодование очереди элементарным объяснением, что у нас заказаны места. Ну, а мы попадали в рай, в узкое длинное заведение в два этажа с галереей и винтовой лестницей. На первом этаже было немного столиков а главное пространство занимал бар с высокими вертящимися стульчиками, с круглыми подставками для ног. Здесь царила барменша с шейкером и массой других приспособлений, сзади нее была стена из полок, заставленная невообразимым количеством разнообразных бутылок с напитками. Надо сказать, что в те времена отечественная торговля располагала богатейшим ассортиментом спиртных напитков, большую часть из которых составляли вина разных сортов, десятки видов ликера, различные настойки и наливки на основе всевозможных ягод и фруктов. Водка разных сортов, коньяки из разных республик и шампанское разных сортов были отнюдь не главной частью ассортимента. На втором этаже был зал со столиками и отдельное помещение типа кабинета, отгороженное от остального пространства небольшой занавеской, для своих. Став «своими», то есть примелькавшись и давая «на чай», мы нередко сидели за занавеской, подчеркивая этим свою привилегированность. Тем более, что этот «кабинет» примыкал непосредственно к пространству, в котором сидел ансамбль из трех музыкантов, постоянно игравших там. Это был странный состав, да и музыку они играли странную. На скрипке играл известный московский лабух Аркадий с пышной цыганско-еврейской копной волос на голове. Некто Миша играл на аккордеоне, а на саксофоне играла уже немолодая по нашим тогдашним меркам женщина, по слухам, бывшая жена известного дирижера Кнушевицкого. Я помню, что, несмотря на эйфорию пребывания в коктейль-холле, их музыка меня совсем не устраивала. Это был типичный, невинный во все времена и при любой власти кабацкий репертуар, состоявший из старых танго, фокстротов, вальс-бостонов и слоу-фоксов, причем не американского звучания, а скорее немецко-итальянского или мексиканского.

Меню в «Коке» было в виде объемистой книги в несколько страниц, состояло оно из нескольких разделов и поражало воображение количеством и разнообразием предлагаемых напитков. Моя память сохранила лишь некоторые названия из этой навсегда утраченной культуры. Прежде всего, были коктейли из разряда «крепкие», составлявшиеся из спирта, водок разных

сортов, коньяков и крепких ликеров тип «Шартреза», «Кристалла» или «Бенедиктина». Они подавались небольшими порциями в изящных плоских рюмочках. Для начала принимался коктейль «Маяк», состоявший из двух слоев: внизу изумрудного цвета шартрез, над ним слой прозрачного спирта, а между ним плавал очищенный от пленки цельный яичный желток. Все это выпивалось одним махом, спирт смешивался во рту с шартрезом, а желток, проглатываемый вслед за этой смесью, служил закуской да и смазкой для горла. Во всяком случае мы это так себе представляли. Затем переходили к другим коктейлям, стараясь попробовать как много больше разных, поэтому обычно порции не повторяли. Коктейли из разряда полу крепких, полусладких и сладких носили какие-то иностранные экзотические названия, типа «кларет-коблер», их было огромное количество и, главное, они все чем-то отличались друг от друга. Помимо этих разделов в меню были еще такие как «Флиппы» и «Глинтвейны». Насколько я могу судить, флиппы представляли собой коктейли на основе смеси таких составляющих как сбитый белок и спирт с сахаром. Это была такая взвесь типа кашицы белесого цвета, непрозрачная, с хлопьями белка, довольно сытная. Глинтвейны подавались в бокалах, в виде подогретого крепленого вина, с добавленными специями типа корицы, с фруктами. Закусок никаких в коктейль-холле не было, кроме орехов. Это был или миндаль или земляной орех, причем их жарили либо с солью, либо с сахаром. Если вы садились за столик, то после заказа вам коктейли приносили уже готовыми. Но если вам хотелось быть свидетелем приготовления коктейлей, да еще и общаться с барменшей, то надо было добыть себе место за стойкой бара. Тем более, что был один сорт коктейля, который приготавливался исключительно за стойкой, для избранных и довольно редко, так как его приготовление требовало особого мастерства и отнимало уйму времени. Это был коктейль «Карнавал». Он изготавливался в специальном высоком и узком бокале и состоял из многих разноцветных слоев, подбиравшихся согласно удельному весу разных напитков. Главное в процессе его приготовления было не смешать слои, а сделать так, чтобы они смотрелись абсолютно раздельно, как полоски на самодельном ноже — «финке». Я помню, как с замиранием сердца следил, как барменша Женя, женщина с роскошным, обтянутым белым свитером бюстом, выполняла мой заказ на «Карнавал», орудуя длинным ножом, по которому осторожно сливала с бокал жидкость, слой за слоем, в известном только ей порядке. Женя была недосягаемой мечтой для меня, только начинающего само утверждаться в мире убогого советского секса, стеснительного, но внешне самоуверенного

школьника. У меня и в мыслях не было посметь заговорить с ней, обнаружить хоть малейший намек на обожание, уж очень было страшно нарваться на снисходительный отказ. Так я и сидел, в ожидании коктейля, тоскуя и завороженно глядя на роскошный, недоступный бюст. Когда коктейль был готов, начиналось особое удовольствие по его выпиванию, а скорее — высасыванию по отдельности разных слоев через соломинку. Нужно было только подвести на глаз нижний кончик соломинки к выбранному слою, и, зафиксировав положение, потянуть содержимое слоя в себя. Так чередовался приятный, сладкий вкус вишневой или облепиховой наливки с резким ароматом «Абрикотина» или «Кристалла». Если признаваться честно, то я никогда не мог пить без содрогания невкусные и слишком крепкие напитки, в первую очередь — водку. Даже коньяки и крепкие ликеры я глотал с усилием, скрывая чувство отвращения и даже делая вид, что это мне нравится. Я думаю, что был не одинок, но, изображая из себя настоящих мужчин, многие юноши постепенно привыкали к этим невкусным напиткам. Наконец, в какой-то момент мне просто надоело притворяться и я перешел к употреблению только того, что мне нравилось. В этом смысле коктейль-холл предоставлял широкие возможности вести светскую, разгульную жизнь, не особенно напиваясь и не тратя больших денег, а цены в коктейль-холле были настолько низкими, что его могли посещать даже школьники на сэкономленные от родительских подачек деньги.

Филимон и Компания

1953 год стал переломным для меня. Закончив школу, и не пройдя по конкурсу в Московский Архитектурный институт, я подал документы в МИСИ им. Куйбышева, куда был принят уже без экзаменов. Здесь я окунулся в типичную московскую студенческую среду большого института, где значительную часть составляли приезжие из других республик, городов, городишек и даже деревень. Москвичи были в меньшинстве, а среди них был совсем узкий круг модных, стильных молодых людей, державшихся особняком. Мне с моим «бродвейским» опытом, фанатичностью и внешним видом не составило труда войти в круг местной элиты, тем более, что она и не пряталась. В огромном вестибюле института было место, где всегда собиралась компания чуваков и чувих. Это была длинная и широкая деревянная лавка, отполированная десятилетиями. На ней всегда можно было встретить «сачков», просиживавших там часами во время лекций. Появление на «лавке» во время занятий

было вызовом администрации института, поскольку за посещаемостью следили очень строго, в каждой группе для этого были специальные старосты. Но мы научились обходить все эти сложности разными путями, а главное, старшие товарищи, опытные «сачки», объяснили первокурсникам, что главное — это продержаться первый год, ну, может быть часть второго, и тогда уже не выгонят, так как им самим попадает за большой процент отчисляемых. Так что, все эти списки кандидатов на отчисление и прочие меры запугивания постепенно потеряли свое воздействие.

На «лавке» я познакомился с чуваками-старшекурсниками и был очень горд, что вошел к ним в доверие. Меня стали брать на «хаты», на «процессы», я стал получать совершенно иную информацию, чем раньше в школе, во дворе или на «Бродвее». Сразу же расширился кругозор в самых разных областях знания. Прежде всего, новые друзья давали читать запрещенные книги, не самиздатского типа, а те, что издавались ранее в СССР, но потом были изъяты, так как их авторы оказались либо нежелательными для советской идеологии, либо просто врагами народа. Так я познакомился с Хэмингуэем, Дос Пассосм, Ремарком, Евгением Замятиным, Олдосом Хаксли, Исааком Бабелем, Борисом Пильняком и многими другими. Среди нежелательных были даже произведения Сергея Есенина, Анны Ахматовой, Михаила Зощенко. Мне пришлось скрывать эти книги от родителей, чтобы избежать конфликтов, и читать их украдкой. Но однажды мой отец все-таки наткнулся на изданный до войны, совершенно невинный детектив Бруно Ясенского «Человек меняет кожу», который мне дал почитать кто-то из новых друзей. Меня поразила тогда реакция отца. Он был крайне испуган и даже взбешен моей глупостью, пытаясь объяснить мне, что если эту книгу найдут у нас дома, то не только я, а и вся наша семья сильно пострадает. Оказалось, что ее автор был расстрелян как враг народа, обвиненный в том, что было описано в книге, а я этого не знал. После этого я стал внимательнее относиться к конспирации, да и книги постепенно стали попадаться книги все более опасные — религиозные, философские, политические, и, вдобавок самиздатские.

Помимо литературы появился интерес к запрещенным направлениям в живописи. До 1957 года к вражескому относилось любое искусство, кроме так называемого социалистического реализма. Интерес к заграничным импрессионистам, экспрессионистам и абстракционистам, и даже к своим отечественным футуристам и кубистам считалось проявлением буржуазной морали и низкопоклонством перед Западом. Имена Гогена, Сальвадора Дали или Сиднея Поллака произносились

шепотом в первые послесталинские годы. Выставка Пабло Пикассо, где-то накануне Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, была революционным событием, и стала возможной лишь его миролюбивым и даже прокоммунистическим заявлениям, его символическому рисунку Голубя Мира. Помню также, каким событием стало издание литовцами альбома с репродукциями Чурлениса. Но самым главным для меня в расширении круга информации в первые студенческие годы стало систематическое освоение современного американского джаза.

В конце 1953 года я познакомился через своего сокурсника Сашу Литвинова с Феликсом Соловьевым, жившим с ним в одном доме, на Девятинском переулке, рядом с американским посольством. Я помню, как придя в его квартиру, я впервые увидел из окна территорию Соединенных Штатов Америки, двор посольства за высокой стеной, фирменные машины невиданной красоты, детей играющих в непонятные игры и говорящих по-американски. Зрелище это вызвало у меня чувство какой-то щемящей тоски о несбыточной мечте, о другой планете… Иногда мы подолгу смотрели туда, в этот мир иной, испытывая пылкую любовь ко всему американскому.

К тому же в доме у «Фели» или «Филимона» (как все звали Феликса) было множество американских вещей, от «шмоток» до пластинок и автоматического проигрывателя с разными скоростями. Поэтому и вся собиравшаяся там компания относилась к кругу так называемых «штатников», то есть поклонников всего «штатского», сделанного в Штатах. В Москве 50-х было много градаций модников. Прежде всего, существовала официальная советская мода, которая даже рекламировалась, но не очень широко, и исходила от Всесоюзного Дома Моделей. Ей следовали люди взрослые, жены ответственных работников и богатые обыватели, которые заказывали и шили себе соответствующую одежду в государственных ателье индивидуального пошива (сокращенно — «индпошив»). В этих нарядах и прическах появлялись в театрах, на концертах и в ресторанах. Вся одежда, бывшая тогда в обращении, делилась на две категории «фирменную», то есть сшитую за рубежом и обязательно имевшую лейбл какой-нибудь фирмы, и советскую, пошитую в СССР, которую мы называли не иначе как «совпаршив». «Фирменная» мода была уделом небольшой группы нонконформистской молодежи. Быть «фирменником» в 40-е, 50-е годы означало вызов обществу со всеми вытекавшими последствиями. Ношению заграничной одежды придавалась еще и политическая окраска, ведь в поздние сталинские, да и в первые послесталинские годы, все заграничное было объявлено

вражеским и подпадало под борьбу с космополитизмом, низкопоклонством и т. п. Достать настоящие «фирменные» вещи было крайне сложно, их неоткуда было взять, кроме как в комиссионных магазинах, куда они сдавались иностранцами, в основном работниками посольств (ни туристов, ни бизнесменов в страну тогда не пускали), или у самих иностранцев, если удавалось познакомиться с ними где-то на улице, рискуя быть «взятым» на месте. Среди «фирменников» постепенно произошло расслоение, носившее принципиальный характер. Появились «штатники», то есть те, кто признавал все только американское — музыку, одежду, обувь, прически, головные уборы, даже косметику. Именно в этой среде возник тип жаргона, построенный на сочетании англоязычных корней с русскими суффиксами и окончаниями. Например такие слова как «шузня», «батон», «траузерса», «таек», «хэток», «манюшки», «герла», «лукать» и многие другие, перешедшие позднее в наследство поколению хиппи, а еще позднее — к русским эмигрантам в самой Америке.

Помимо «штатников» среди любителей «фирмы» были и те, кто носил только итальянское или английское, а кто попроще — довольствовались вещами из стран народной демократии. Кстати, «демократические» шмотки достать было тоже непросто, но возможностей было гораздо больше, — много студентов из соцлагеря училось в наших институтах, да и в обычных магазинах изредка «выбрасывали» что-нибудь польское или болгарское. Одежда была как бы униформой, по которой в армии сразу определяется род войск. На какой-нибудь танцульке опытный глаз быстро определял, кто перед тобой — «штатник», «итальяно», «бундесовый», «демократ» или просто «совпаршив». К началу 60-х к нам каким-то образом просочилась информация об особой моде, существующей в среде американских студентов нескольких элитарных университетов, объединенных в организацию под названием «Ivy League» («Лига Плюща»), что по-русски звучит как «Айви Лиг». Естественно, из среды «штатников» выделилась группа, которая стала всеми возможными и невозможными средствами добывать информацию об этой лиге, в основном по части одежды. Так возникли в Москве «айвеликовые штатники», к которым относил себя и я. Особые мелочи в форме лацкана пиджака, планка на рубашке, фасон ботинок и другое — все это было лишь способом отделиться от других, не быть похожим ни на кого, даже на обычных «штатников». А на сколько все это соответствовало «штатской» действительности, сейчас трудно сказать. Скорее всего, во многом это было доморощенным мифом, помогавшим нам в деле обособления от профанов. Это было, в

какой-то мере, способом выживания в конформистском мире советской молодежи.

Феликс Соловьев, учившийся тогда в Строительном институте им. Моссовета, был сыном известного партийно-хозяйственного деятеля, товарища Губермана, бессменного, в течение десятилетий и всех властей, начальника Мосавтотранса. Это был элегантнейший и красивый от природы человек, поразительно похожий внешне на Гленна Миллера и одновременно — на польского актера Збигнева Цыбульского, когда снимал очки. Одевался он как американец. На квартире у «Фели» или «Филимона», как все его называли, собиралась постоянная богемная компания. Всех объединяла любовь к джазу, к «штатским» шмоткам, к современным чувихам, к красивому времяпрепровождению в кафе «Националь», ресторане «Арагви», к постоянному слушанию по радиоприемнику джазовых передач, наиболее популярной из которых была «Music USA». Должен сказать, что в тот ранний период, в таких компаниях ни о какой политике не говорили, никакого самиздата по рукам еще не ходило, все это появилось позднее. А тогда уже сама принадлежность к кругу «штатников» и свойственный им вольный и красивый образ жизни были достаточно рискованным делом.

Тем не менее, став «штатником», я почувствовал, что находиться в простой обывательской среде стало несколько легче. Я уже не так выделялся из толпы, будучи одетым, в отличие от стиляг, в широкие брюки с узкими манжетами. Ведь именно именно ширина брюк была главной приметой, почему-то вызывавшей неприязнь. Американские костюмы обычно были сделаны из очень доброкачественных, но неброских тканей, никаких галстуков с обезьянами или голыми девицами мы не носили, они были скорее плодом больного воображения писак-фельетонистов. Вместо длинных волосы «под-Тарзана», так бесивших дружинников, я перешел на короткую прическу типа «аэродром». А то, что во внутреннем кармане пиджака был вшит лейбл американской фирмы, а в глубине другого — белая вклейка с изображением швейной машинки, знаком профсоюза работников швейной промышленности США, было известно лишь владельцу костюма. Более того, весь советский народ в 50-е годы одевался в китайские вещи, в частности, в плащи и рубашки фирмы «Дружба», продававшиеся во всех магазинах. Эти изделия были очень похожи по форме на «штатские», поскольку изготавливались по прежним выкройкам на бывших американских фабриках, национализированных китайцами после прихода к власти коммунистов. Правда, материал был не фирменный, да и качество не то. Но это обстоятельство все же

способствовало нашей мимикрии. Быть модным, никого особенно не раздражая, стало значительно легче.

Если проанализировать сейчас, почему в 50-е годы в СССР возникло движение «штатников», то все становится яснее, если учесть, что это явление было характерным не только для социалистического общества, жившего за железным занавесом. Когда, гораздо позднее, я начал изучать историю развития джаза и рок-музыки во всем мире, то обнаружил, что поклонение определенной части молодежи какой-либо страны элементам культуры другой страны — явление довольно распространенное. В послевоенные годы многие европейские страны оказались в плачевном экономическом состоянии, Разрушенные пути сообщения, предприятия и жилые дома, безработица, нехватка продуктов и многое другое вот основные приметы жизни тех лет. И на этом фоне контрастом выглядело все, что относилось к заокеанской преуспевающей стране, начавшей довольно мощную экспансию в послевоенной Европе. Студебеккеры, тушенка, яичный порошок, одежда, ботинки, чуингам, кока-кола, джаз, кинофильмы, блестящие голливудские звезды — все это настолько поражало воображение европейцев, что Америка казалась просто раем. Американомания среди послевоенной молодежи была вполне оправдана. Но с ней боролись, как могли во многих европейских странах. Наиболее характерной ситуация была в Англии, где отношение к Соединенным Штатам было издавна снисходительным, как к стране без истории, традиций и культуры. А после окончания войны, сильно пострадав от бомбежек, эта страна особенно ревниво относилась ко всему, что проникало в нее из-за океана. А в середине 50-х туда проникли ритм-энд-блюз и рок-н-ролл, породив мощнейшую волну американомании среди молодых англичан. Но, когда в начале 60-х в США появились пластинки английских бит-групп, и в первую очередь «Beatles», то возникло явление, названное битломанией и, позднее британским вторжением. Произошло невероятное. В США, этой глубоко патриотичной стране, всегда уверенной в своем недосягаемом превосходстве над другими странами и народами, появились молодые люди, преклонявшиеся перед всем английским, то есть «штатники» наоборот. На какой-то период в США возникла англомания. Это выразилось в интересе к старой Британской культуре и литературе, в частности, к творчеству Чарльза Диккенса. Возник ряд бит-групп с такими названиями, как «Bo Brummels» или «Sir Douglas Quintet». Это увлечение появилось не случайно. Здесь совпали два фактора. С одной стороны, недовольство молодежи ситуацией в Соединенных Штатах после убийства Президента Кеннеди. С другой — приезд в

Америку группы «Beatles», выражавшей наиболее точно настроения тинэйджеров той эпохи. Так что, наши бродвейские стиляги и айвеликовые штатники были частью общего процесса, представляя отнюдь не худшую часть общества.

Глава 5. Фестиваль

Одним из решающих обстоятельств, повлиявших на мою дальнейшую судьбу, стал Международный фестиваль молодежи и студентов, прошедший в Москве в 1957 году. Сейчас, оглядываясь назад, на те времена из пост перестроечного сегодня, осознаешь особенно ясно, какую ошибку совершила тогда Софья Власьевна (так мы называли Советскую Власть), устроив этот фестиваль. Здесь, конечно, сыграла свою роль кратковременная эйфория хрущевской игры в разоблачение культа личности. Кроме того, власти недооценили всю силу последствий приоткрывания хоть на миг «железного занавеса», настолько они были уверены во всепобеждающей силе советской идеологии. Первый прорыв к нам духа западной культуры, имевший место в период между 1945 и 1947 годами, был постепенно нейтрализован при помощи ряда идеологических кампаний по борьбе с космополитизмом, низкопоклонством и т. п. Недавние друзья и соратники СССР, и в первую очередь США, были объявлены лютыми врагами, и еще при жизни Сталина советское общество было переориентировано и четко знало, с кем ему предстоит бороться в будущем, и чья идеология ему не подходит. И верило в это. Мне кажется, что Фестиваль 1957 года стал началом краха советской системы. Процесс разложения коммунистического общества сделался после него необратимым. Фестиваль породил целое поколение диссидентов разной степени отчаянности и скрытности, от Вадима Делоне и Петра Якира до «внутренне эмигрировавших» интеллигентов с «фигой в кармане». С другой стороны, зародилось новое поколение партийно-комсомольских функционеров, приспособленцев с двойным дном, все понимавших внутри, но внешне преданных. Первое массовое проникновение советских людей за «железный занавес» произошло еще во время Великой Отечественной войны, когда советские солдаты и офицеры прошли по Европе, а в конце войны познакомились и с американцами. Вернувшимся с войны воинам уже трудно было доказать, что жизнь в Советском Союзе самая благоустроенная и счастливая в мире. Они своими глазами увидели Западную цивилизацию и стали нежелательными свидетелями этого у себя на Родине. Поэтому Сталин так умело и безжалостно избавился под разными предлогами от тех из них, под кого можно было подвести любое обвинение, в первую очередь от побывавших в плену. Другое дело — хрущевская оттепель, разоблачение «Культа личности», начальная, осторожно дозированная информация о массовых репрессиях и ГУЛАГе.

До 1957 года инерция мышления, привитого народу в сталинские времена, была достаточно велика. Кровавые венгерские события 1956 года оказалась первым экзаменом для нашей «общественности», реакция была, но довольно вялой и скрытой, не такой, как в 1968 и 1980 годах, в случаях с Чехословакией и Афганистаном. Я помню, как после официальных сообщений в советской печати о событиях в Венгрии, на занятиях по марксизму обычные студенты-комсомольцы, а не какие-нибудь стиляги задавали недоуменные вопросы преподавателю. И это при том, что мы еще не знали всех страшных подробностей о зверствах на улицах Будапешта. Я, как и другие нонконформистски настроенные молодые люди, как раз старался не высовываться, и вопросов не задавал, понимая, что ответы проработаны заранее в ЦК КПСС. Кстати, о подробностях мы узнали гораздо позже от вернувшихся оттуда военнослужащих, от тех, кого заставляли давить танками мирных жителей, от тех, кто брал штурмом ключевые здания города. Несмотря на запрет, они не могли молчать и проговаривались кому-нибудь из родных или близких друзей, а дальше это моментально распространялось в виде страшных слухов.

Фестиваль 1957 года стал неким рубежом в деле формирования нового отношения части советских людей ко всему происходящему как в СССР, так и за рубежом. Именно после него к нам хлынул новый информационный поток, так как в крупных городах страны появилась возможность подписываться на некоторые зарубежные издания, газеты и журналы, главным образом из стран народной демократии. Но и этого было достаточно, чтобы быть в курсе культурной, да и политической жизни Запада. Для того, чтобы воспользоваться информацией, шедшей со страниц польских газет «Пшекруй» и «Доколу Свята», или югославской «Борбы», надо было лишь приобрести в магазине «Дружба народов» соответствующие словари и научиться читать, причем нередко то, что находится «между строк». Идеологические границы между странами народной демократии и Западом были гораздо более прозрачными, чем «железный занавес», отделявший СССР от остального мира, а мы этим и пользовались.

Для жителей Москвы Фестиваль оказался чем-то вроде шока, настолько неожиданным оказалось все, что они тогда увидели, узнали и почувствовали при общении с иностранцами. Сейчас даже бесполезно пытаться объяснять людям новых поколений, что крылось тогда за словом «иностранец». Постоянная агитация и пропаганда, направленная на воспитание ненависти и подозрительности ко всему зарубежному, привела к тому, что само это слово вызывало у любого советского гражданина

смешанное чувство страха и восхищения, как перед шпионами. До 1957 года в СССР никаких иностранцев никто в глаза не видел, только в кино, да на страницах центральных газет и журнала «Крокодил», в виде жутких карикатур. Американцы изображались двумя способами — либо бедные безработные, худые, небритые люди в обносках, вечно бастующие, либо — толстопузый буржуй во фраке и в цилиндре, с толстенной сигарой в зубах, этакий «Мистер-Твистер бывший министр». Ну, была еще и третья категория — это совсем уж безнадежные негры, сплошь жертвы Ку-клукс-клана. Кукрыниксы, Борис Ефимов и другие придворные карикатуристы набили руку на изображениях представителей разных стран. Стали стандартными изображения «кровавой собаки Тито» с топором, Чан-Кай-Ши на тонких ножках, толстой свиньи — Черчилля, Де Голля, Аденауэра, Эйзенхауэра и других. Ни туристы, ни бизнесмены в страну еще не приезжали, дипломаты, военные атташе и редкие журналисты на улицах не появлялись и об их существовании знали лишь соответствующие работники МИДа, КГБ и партийных верхов. Поэтому, когда мы вдруг увидели на улицах Москвы сотни, если не тысячи иностранцев, с которыми можно было свободно общаться, нас охватило нечто, подобное эйфории. Иностранцы эти оказались совсем не такими, как нам представлялось. Во-первых, это были очень молодые люди, что было странно, так как не вязалось с привычным карикатурным стереотипом пожилых политиков. Во-вторых, мы увидели впервые вблизи не только долгожданных американцев, англичан, французов и итальянцев, а и негров, причем настоящих, африканских, китайцев, арабов, латиноамериканцев, не говоря уже о братьях-славянах — поляках, чехословаках, болгарах…Одно из первых впечатлений от иностранцев состояло в том, что внешне они выглядели совсем иначе, чем у нас тут себе представляли. Прежде всего, все были одеты по-разному, не «стильно», а обычно — удобно, пестро, спортивно и небрежно. Чувствовалось, что приехавшие к нам иностранцы вовсе не придают такого значения своей внешности, как это происходило у нас. Ведь в СССР только за узкие брюки, длину волос или толщину подошвы ботинок можно было вылететь из комсомола и института, внешность была делом принципа, носила знаковый характер. Западные модники разных периодов, так называемые «хипстеры», противопоставляющие себя жлобам — «скуэрам» и просто поколению родителей, тоже имели какие-то проблемы в своих странах, но для них это была скорее игра, романтическая, безопасная и никак не влиявшая на дальнейшую судьбу. Где-то в 80-е годы мне удалось посмотреть документальный американский фильм о том, как в начале 50-х

американское общество боролось с новой молодежной модой на джинсы. Там были такие кадры, когда в одной из школ учителя и родительский актив выстраивали учеников старшего класса на спортплощадке, и покрывали позором двух-трех отщепенцев, пришедших в джинсах, заставив их выйти вперед на всеобщее обозрение. Главным аргументом было то, что джинсы считались очень некрасивыми, и на этом нравоучения заканчивались, а дети продолжали делать то, что хотели. Но это было в довольно мрачные и нетипичные для Америки времена, в период маккартизма, охоты на ведьм, работы Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, борьбы с рок-н-роллом. Ведь тогда некоторые политики в США додумались до такого парадоксального «открытия», что рок-н-ролл является тайным оружием русских в союзе с чернокожими, и он запущен в Штаты с целью разложения и ослабления великой американской культуры… Но к 1957 году вся эта истерия поутихла, рок-н-ролл постепенно становился гордостью и достоянием Америки, а джинсы неотъемлемой частью молодежной одежды.

Надо заметить, что джинсы, впервые явившиеся взорам москвичей на Фестивале, особого впечатления тогда не произвели, также как майки, кеды, спортивные шапочки и короткая стрижка «аэродром». Но уже через некоторое время, приглядевшись к иностранцам, многие осознали, что это и есть «то самое», это и есть неотъемлемая часть современного образа жизни. Но одновременно с этим мы увидели и более утонченную западную моду, присущую молодежи более старшего возраста, называвшей себя «битниками». Это течение продолжало эстетические традиции так называемого «потерянного поколения», людей, потерявших молодость в годы войны. «Битники» выглядели и вели себя совсем иначе, чем новомодные рок-н-рольские плейбои. Я помню, как был поражен их стильностью, единством образа, когда во время Фестиваля попал на концерт польской джазовой группы Кшиштова Комеды. Музыканты были одеты во все черное — свитера в обтяжку, узкие облегающие брюки, темные очки, береты или кепочки, мягкие узконосые туфли, типа «нейви». Сдержанная, замкнутая манера держать себя, без особого желания общаться. Замечательный, тонкий снобизм. Музыкальные пристрастия — «боп» и «кул». Мне тогда польский битниковский стиль показался гораздо ближе, чем молодежно-плейбойский, рок-н-ролльный, но я так и остался «штатником» еще лет на пятнадцать, предпочитая носить солидные двубортные американские костюмы, батн-дауны с неброскими галстуками, «шузню с разговорами».

Атмосфера Фестиваля, несмотря на его строго

предусмотренную регламентированность, оказалась легкой и непринужденной. Энтузиазм был неподдельный, все было замешано на лозунге «Мир и дружба», повсюду из громкоговорителей звучала музыка и песни, специально приготовленные к этому событию, типа «Мы все за мир, клятву дают народы..» или «Если бы парни всей Земли…» Вся Москва была завешана эмблемами, плакатами, лозунгами, изображениями Голубя Мира Пабло Пикассо, гирляндами, иллюминацией. Фестиваль состоял из огромного числа запланированных мероприятий разного типа, и простого неорганизованного и неподконтрольного общения людей на улицах в центре Москвы и в районах нахождения гостиниц, где были расселены гости. Днем и вечером делегации, подчиняясь распорядку Фестиваля, находились на местах встреч и выступлений. Но поздним вечером и ночью начиналось свободное общение. Естественно, власти пытались установить контроль за контактами, но у них не хватало рук, так как следящие оказались каплей в море. Фестиваль вызвал у москвичей массовое желание общаться, причем не только с иностранцами, а также и между собой. Погода в течение этих двух недель стояла отличная и толпы народа буквально затопили главные магистрали, по которым проезжали на открытых грузовиках и в автобусах делегации разных стран, Чтобы лучше видеть происходящее, люди залезали на уступы и крыши домов, что приводило иногда к инцидентам. Так, например, от наплыва любопытных провалилась крыша Щербаковского универмага, находившегося на Колхозной площади, на углу Сретенки и Садового кольца. После этого универмаг долго ремонтировали, открыли ненадолго, а затем и вообще снесли. Ночами народ собирался в центре Москвы, на проезжей части улицы Горького, у Моссовета, на Пушкинской площади, на проспекте Маркса и в других местах. В основном это была молодежь, хотя иногда в толпе можно было встретить любопытного пожилого человека, любителя поспорить. А споры возникали на каждом шагу и по любому поводу, кроме, пожалуй, политики. Во-первых боялись, а главное — ею в чистом виде не очень-то интересовались. На самом деле, политический характер был у любых споров, будь то литература, живопись, мода, не говоря уже о музыке, особенно о джазе. Предметами споров были еще недавно запрещавшиеся импрессионисты, Чюрленис, Хемингуэй и Ремарк, Есенин и Зощенко, входивший в моду Илья Глазунов с его иллюстрациями к произведениям не совсем желательного в СССР Достоевского. Это были не столько споры, сколько первые попытки свободно высказывать свое мнение другим людям, и отстаивать его. Я помню, как светлыми ночами

на мостовой улицы Горького стояли отдельные кучки людей, в центре каждой из них несколько человек горячо обсуждали какую-нибудь тему. Остальные, окружив их плотным кольцом, вслушивались, набираясь ума-разума, привыкая к самому этому процессу — свободному обмену мнениями. Это были первые уроки демократии, первый опыт избавления от страха, первые, абсолютно новые переживания неподконтрольного общения. Эти кучки людей постоянно перетекали одна в другую. Послушав, о чем говорят в одном месте, часть народа переходила в другое, и так продолжалось почти до рассвета. Расходились, чтобы немного поспать, и с утра вновь стараться попасть на одно из мероприятий Фестиваля.

Фото 1 Фото 2 Фото 3 Фото 4.

Одним из признаков Фестиваля стала своеобразная сексуальная революция, которая стихийно произошла в Москве в эти дни. Молодые люди и особенно девушки как будто сорвались с цепи. Пуританское советское общество стало вдруг свидетелем таких событий, которых не ожидал никто, даже наиболее испорченная его часть в лице чуваков и чувих. То, что произошло, покоробило даже меня, тогдашнего горячего сторонника свободного секса. Поражали и формы, и масштабы происходившего. Здесь сработали несколько причин. Прекрасная теплая погода, общая эйфория свободы, дружбы и любви, тяга к иностранцам и главное — накопившийся протест ко всей этой пуританской педагогике, лживой и противоестественной. Сам я не был участником этих событий, но слышал много рассказов, которые в основных деталях были схожи. А происходило вот что. К ночи, когда темнело, толпы девиц со всех концов Москвы пробирались к тем местам где проживали иностранные делегации. Это были различные студенческие общежития и гостиницы, находившиеся на окраинах города. Одним из таких типичных мест был гостиничный комплекс «Турист», построенный за ВДНХ. В то время это был край Москвы, так как дальше жилых домов еще не было, а шли колхозные поля. В гостиничные корпуса советским девушкам прорваться было невозможно, так как все было оцеплено профессионалами-чекистами и любителями-дружинниками. Но запретить иностранным гостям выходить за пределы гостиниц никто не мог. Поэтому массовые знакомства между приезжими парнями и поджидавшими их местными девушками возникали вокруг гостиниц. События развивались с максимальной скоростью. Никаких ухаживаний, никакого ложного кокетства. Только что образовавшиеся парочки скорее удалялись подальше от зданий, в темноту, в поля, в кусты, точно зная, чем они немедленно

займутся. Особенно далеко они не отходили, поэтому пространство вокруг гостиниц было заполнено довольно плотно, парочки располагались не так уж далеко друг от друга, но в темноте это не имело значения. Образ загадочной, стеснительной и целомудренной русской девушки-комсомолки не то чтобы рухнул, а скорее обогатился какой-то новой, неожиданной чертой — безрассудным, отчаянным распутством. Вот уж, действительно «в тихом омуте…» Реакция подразделений нравственно-идеологического порядка не заставила себя ждать. Срочно были организованы специальные летучие моторизованные дружины на грузовиках, снабженные осветительными приборами, ножницами и парикмахерскими машинками для стрижки волос наголо. Когда грузовики с дружинниками, согласно плану облавы, неожиданно выезжали на поля и включали все фары и лампы, тут-то и вырисовывался истинный масштаб происходящей «оргии». Любовных пар было превеликое множество. Иностранцев не трогали, расправлялись только с девушками, а так как их было слишком много, дружинникам было ни до выяснения личности, ни до простого задержания. Чтобы не терять времени и впоследствии иметь возможность опознать хотя бы часть любительниц ночных приключений, у них выстригалась часть волос, делалась такая «просека», после которой девице оставалось только одно — постричься наголо и растить волосы заново. Так что, пойманных быстро обрабатывали и отпускали. Слухи о происходящем моментально распространились по Москве. Некоторые, особо любопытные, ходили к гостинице «Турист», в Лужники и в другие места, где были облавы, чтобы просто поглазеть на довольно редкое зрелище. Сразу после окончания Фестиваля у жителей Москвы появился особо пристальный интерес ко всем девушкам, носившим на голове плотно повязанный платок, наводивший на подозрение об отсутствии под ним волос. Много трагедий произошло в семьях, в учебных заведениях и на предприятиях, где скрыть отсутствие волос было труднее, чем просто на улице, в метро или троллейбусе. Еще труднее оказалось утаить от общества появившихся через девять месяцев малышей, чаще всего не похожих на русских детей, да и на собственную маму, ни цветом кожи, ни разрезом глаз, ни строением тела.

Что касается художественной стороны Фестиваля, то мои личные впечатления довольно однобоки и не претендуют на объективность, поскольку из всего происходившего меня интересовало лишь то, что было связано с джазом. Естественно, что я стремился побывать в первую очередь там, где выступали приехавшие из-за рубежа музыканты разных направлений. На

площади Пушкина был сооружен огромный помост, на котором и днем и вечером шли выступления самых разных коллективов. Именно там я впервые увидел английский ансамбль в стиле «скиффл», причем, по-моему, во главе с самим Лонни Дониганом. Впечатление было довольно странным. Вместе играли пожилые и очень молодые люди, используя наряду с обычными акустическими гитарами различные бытовые и подручные предметы типа бидон-контрабаса, стиральной доски, кастрюль и т. п. Все это напоминало старую деревенскую музыку, только на английском языке. Имидж музыкантов был соответствующим, в чем-то предвосхитившим будущих хиппи. Наша молодежь довольно бурно реагировала на «скиффл», уж больно неожиданными были «инструменты», а также манера держаться представителей этого направления. Но его последователей в нашей стране после Фестиваля я как-то не припомню. В советской прессе появилась было реакция на этот странный жанр в виде высказываний типа: «Вот, буржуи, до чего докатились, на стиральных досках играют..» Но потом все замолкло, так как корни-то у «скиффла» — народные, а фольклор в СССР — это было святое. Гораздо позднее, в 80-е годы, когда я писал книгу об истории развития рок-музыки и вынужден был прочесть довольно много зарубежных изданий по этому вопросу, я наткнулся на тот факт, что в середине 50-х годов, когда в Англию начал проникать из Соединенных Штатов Америки рок-н-ролл, антиамерикански настроенные правительственные круги Великобритании предприняли попытки организованного отпора этой культурной экспансии. И одной из мер такой борьбы с американским влиянием была контр пропагандистская кампания по навязыванию английской молодежи музыки «скиффл». Главным действующим лицом в этом деле был гитарист и певец Лонни Дониган, которому были предоставлены большие возможности в средствах массовой информации. К лету 1957 года бум рок-н-ролла только начинался в Европе, пока только в Англии, где успел побывать Билл Хэйли. У нас тогда о рок-н-ролле знали единицы. Поэтому пребывание в Москве первого английского рок-н-роллиста Томми Стила прошло почти незамеченным. Но именно в это время и был расцвет его короткой славы в Англии, где его называли «Британским ответом Элвису Пресли».

Самыми модными и труднодоступными на Фестивале были джазовые концерты. Вокруг них существовал особый ажиотаж, подогреваемый самими властями, которые пытались как-то засекретить все, что было с этим связано и ограничить проникновение на такие концерты истинных любителей джаза, распространяя пропуска среди комсомольцев-активистов. Ведь,

несмотря на «оттепель», джаз, по мнению советских идеологов, продолжал оставаться вражеским искусством, видом идеологического оружия Америки в «холодной войне». Для того, чтобы «протыриться» на такие концерты, требовалась большая сноровка. Я решил эту проблему по-своему. В самом начале Фестиваля стало известно, что приехали несколько джазовых составов из стран соцлагеря, а также из кап стран — итальянский диксиленд и английский квинтет Джефа Элисона с американской певицей Бэртис Ридинг. Я сразу выбрал для себя именно этот квинтет, и мне удалось попасть на их первое выступление, которое произвело на меня колоссальное впечатление. Они играли самую современную и модную тогда музыку — смесь «уэст коуста» и раннего «хард бопа». В составе квинтета были два саксофона — тенор и баритон, причем баритонист — Джо Темперли — играл в манере моего кумира — Джерри Маллигана. Под впечатлением услышанного я остался после концерта, проскользнул сквозь бдительную гэбэшную охрану, зашел за кулисы и познакомился с музыкантами. Они собирали свои инструменты и расслаблялись, ожидая, когда за ними придет машина. За это время я успел дать им понять, что я начинающий джазовый музыкант и просто знаток джаза, особенно записей Джерри Маллигана. Сначала они вежливо и сдержанно, но с интересом реагировали на меня, а когда я начал им петь подряд все соло Маллигана и проявил недюжинные знания в области «модернистского» джаза, почерпнутые из передач «Music USA», то они прежде всего просто поразились. Ведь тогда Россия представлялась Западному миру в виде некоей заснеженной пустыни, заселенной полуголодными, запуганными дикарями, страной медведей, икры и водки. Допускалось существование остатков прошлой местной культуры, но никак не наличие современной молодежи, ни в чем не уступающей западным хипстерам. Удивление постепенно сменилось интересом ко мне. Я же в тот момент впервые почувствовал гордость за то, что личным примером могу хоть как-то улучшить впечатление иностранцев от своей страны, показать, что мы не страна дикарей. Уже тогда я смутно почувствовал, что, не смотря ни на какое восхищение перед западным образом жизни, я останусь навсегда здешним, местным, и буду стараться прививать западное искусство, и конечно, джаз у себя на Родине, обогащая, а не разрушая таким образом отечественную культуру. Как это ни высокопарно звучит, я впервые ощутил себя патриотом, несмотря на неприятие Советской Системы, на бескультурье и равнодушие к джазу окружавшей меня массы людей.

Так как я не только наизусть знал всего Джерри Маллигана,

но и старался выглядеть как он, то как-то само собой получилось, что они стали звать меня «Джерри», не особо интересуясь моим настоящим именем. В тот же вечер я поехал с ними в их гостиницу, став для советских охранников членом их группы. Выглядел я вполне «фирменно», говорил с ними по-английски, таскал их инструменты. Они сказали мне весь свой будущий график и дали понять, что я могу сопровождать их всюду, куда захочу, и что они меня «прикроют». Так что я фактически провел большую часть Фестиваля с квинтетом Джефа Элисона. Сам Джеф играл на ударных инструментах, а с квинтетом прилетела черная американская певица Бэртис Ридинг. В то время по опросам американского джазового журнала «Down Beat» она занимала среди джазовых вокалисток второе место после Эллы Фитцджеральд. Как мне вспоминается, в ее московском репертуаре было много песен в стиле фанки-блюз-соул. Однажды перед концертом, во время настройки инструментов, она подошла к роялю и заиграла блюз. Я стоял рядом и поразился, увидев, что она играет в фа-диез-мажоре, в тональности, совершенно необычной и крайне технически неудобной для пианиста, в моем понимании. Это так подействовало на меня, что во всей своей дальнейшей практике я старался расширять диапазон тональностей, отходя от привычного фа-, до-, и си-бемоль-мажора.

Но главное влияние оказало на меня постоянное общение с баритонистом Джо Темперли. В то время я только начал играть на стареньком довоенном альт-саксофоне, а баритон-сакс был еще более уникальной редкостью у нас. Джо, узнав об этом, предложил мне взять его инструмент и попробовать дунуть. Мне очень хотелось показать все, что я умею, но это оказалось невозможным. Все было необычно — огромный, тяжелый инструмент с непривычной аппликатурой, а главное, толстый мундштук с широченной тростью, непривычной для губ. Так что, с первой попытки мне не удалось даже выдуть элементарный звук. В конце концов я все же что-то там ему сыграл. Но тут выяснилось, что я все делаю неправильно — зажимаю кисти рук, распускаю губы, дышу легкими, вяло вдуваю воздух в мундштук, нажимаю не на те комбинации клапанов и т. п. Джо терпеливо объяснил мне многое из того, о чем не написано ни в каких учебниках, чему саксофонисты учатся сами, и мне это очень помогло в дальнейшей практике. Осенью 1999 года, то есть через 42 года после фестиваля произошла еще одна моя встреча с Джо Темперли. Почему-то она взволновала меаня до глубины души, хотя ничего особенного не случилось. В Москву приехал на гастроли Нью-Йоркский биг-бэнд под руководством блестящего

трубача Уинтона Марсалиса. Они дали концерт в Государственном концертном зале «Россия». Американское посольство предоставило нашим ведущим джазменам пригласительные билеты на этот концерт. Посмотрев перед началом представления программку, я вдруг обнаружил, что на баоитон-саксофоне играет мой старый знакомый Джо. Я сразу припомнил то далекое лето, когда этот человек дал мне подержать настоящий, фирменный баритон. Почему-то захотелось пообщаться с ним. Перед самым началом концерта я разыскал в зале представителя посольства США, рассказал всю эту историю и попросил посодействовать в проходе за кулисы, поскольку туда все пути были плотно перекрыты спец охраной. Тот договорился с менеджером оркестра и мне было сказано, что после того, как занавес окончательно закроется, я должен подойти к рампе и ждать. Так оно и произошло. Когда народ уже начал расходиться, я, рассекая выходящую толпу, пробрался к первому ряду и встал там, ожидая, что же будет. Вдруг занавес слегка раздвинулся и на сцене появился Джо, без саксофона, в расстегнутом смокинге. Я тут же вскочил на сцену и подошел к нему. Он уже знал, что его хочет видеть какой-то русский, знакомый с фестивальных времен. Мы обнялись с ним как старые друзья, хотя он не мог признать во мне того худенького юношу, который напевал ему все соло Маллигана в сумасшедшей обстановке Московского фестиваля. Я поспешил ему напомнить, кто же я на самом деле, и он вспомнил. Когда я рассказал ему, что стал профессиональным саксофонистом с его легкой руки, он, как мне показалось, был польщен, после чего стал общаться со мной несколько по-другому, не как с обычным фэном. Мы отправились к нему в гостиницу и немного посидели в баре. Рано утром оркестр должен был покидать Москву и я не стал утомлять его разговорами. Джо подарил мне один из своих сольных компактов, где была записана доброкачественная американская стандартная музыка, в принципе такая же, какую я слышал тогда, в 1957 году. Для своих 70-ти с небольшим он оказался просто молодцом, без каких-либо признаков старости, только слегка пополнев за 42 года. Я очень пожалел, что со мной не было моих записей с «Арсеналом», что я для него остался просто давним знакомым. Мы обменялись адресами, но мне показалось, что нам вряд ли придется встретиться вновь. В Америку я уже больше не рвался.

В рамках Фестиваля был организован небольшой джазовый конкурс, который проходил в нынешнем Театре Киноактера (тогда он назывался «Первый кинотеатр»). В нем принимали участие коллективы, имевшие статус любительских,

непрофессиональных. Поэтому квинтет Джефа Элисона там не участвовал. От Советского Союза выступил Оркестр ЦДРИ — биг-бэнд, которым руководил Юрий Саульский. В нем играли в основном студенты московских ВУЗов, в дальнейшем бросившие свои профессии и ставшие известными «классиками» советского джаза — Георгий Гаранян, Алексей Зубов, Константин Бахолдин, Борис Рычков, Александр Гореткин, Игорь Берукштис, Николай Капустин, а также и многие блестящие «сайдмены», составившие впоследствии основу ряда известных биг-бэндов, руководимых Олегом Лундстремом, Эдди Рознером, Вадимом Людвиковским. Выступление Оркестра ЦДРИ на этом конкурсе было очень успешным и принесло большую пользу в деле борьбы за официализацию джаза в СССР. Сам факт выступления подчеркнул в сознании «мировой общественности» тот момент, что джаз в нашей стране есть, и находится он на высоком уровне, сравнимом с европейским. А это означало, что им, в случае надобности, можно гордиться или, имея пару-тройку приличных коллективов, затыкать рот не в меру ретивым буржуазным политикам и журналистам, утверждающим, что в Советском Союзе зажимают все современное, все западное. Именно после Фестиваля джаз попал под своеобразное покровительство ВЛКСМ. Не прошло и пары лет, как начали появляться при Районных Комитетах ВЛКСМ джазовые клубы, затем джазовые кафе, и, наконец, почти ежегодные джазовые фестивали, сперва в Тарту и Таллине, потом в Москве, а затем и в других городах — Ленинграде, Горьком, Воронеже… В проведении первых Московских фестивалей джаза огромную роль сыграл Московский Союз Композиторов, который взял на себя ответственность перед партией за художественный, а главное — идеологический уровень. Именно тогда и зародилась идея создания особого, «советского джаза», в связи с чем и были придуманы обязательные условия участия ансамблей в фестивалях. Среди них были, например, исполнение композиции на тему фольклорной мелодии одного из народов СССР, обработка известного произведения русского или советского композитора. Не члены Союза Композиторов советскими композиторами не считались. Я, например, стал официально считаться «советским композитором» лишь с 1986 года, после того, как с большим трудом пробился в Союз. Так что, Фестиваль 1957 года положил начало процессу врастания джаза в советскую действительность.

С точки зрения изменения взглядов советских людей на моду, манеру поведения, образ жизни, Фестиваль сыграл также громадную роль. Ведь до него вся страна жила по инерции в некоем оцепенении и страхе, не смотря на то, что Сталин как бы

ушел в прошлое. Косность и враждебность советского общества по отношению ко всему новому, особенно западному, нельзя рассматривать лишь как результат усиленной советской пропаганды. Я на своем опыте давно убедился в том, что и безо всякой агитации российской массе свойственна нетерпимость ко всему чужому, а также нежелание узнать получше и разобраться, а вдруг понравится. Эта природная лень, смешанная с самоуверенностью великой нации и была всегда причиной такого чудовищного разрыва во вкусах, да и просто в уровнях культуры между основным большинством и кучкой, выражаясь по Л. Н. Гумилеву — «пассионариев», а проще — эстетов, пижонов, снобов, стиляг, штатников, хиппи и др…. При этом надо заметить, что здесь деление общества на интеллигентных и неинтеллигентных не срабатывает. Я знал множество представителей интеллигенции, типичных «образованцев», людей с дипломом, но абсолютных жлобов в отношении к современной культуре, причем жлобов добровольных. Меня особенно поражали бывшие коллеги — архитекторы, люди с универсальным, гуманитарно-техническим образованием, в массе своей не интересовавшиеся джазом, при чем настолько, что не отличали саксофон от трубы. Не раз, встречаясь с кем-нибудь из своих сокурсников по Московскому Архитектурному институту, я слышал вопрос: «Ну что, ты все еще на трубе своей играешь?»… Мне кажется совсем необязательно все это любить, но не быть хотя бы в курсе современных тенденций в искусстве, культуре, науке — это недостойно образованного человека. Я и сейчас не могу испытывать настоящего уважения к тем, кому неведомо, кто такие Джон Колтрейн и Джими Хендрикс, Джон Кейдж и Карл-Хайнс Штокгаузен, Пэт Метени и Ян Гарбарек. «У советских — собственная гордость» писал Владимир Маяковский. Так вот, у нас, людей «культурных» тоже должна быть собственная гордость, а говоря марксистским языком — свое классовое самосознание, главными признаками которого должны быть терпимость и открытость ко всему новому.

Возвращаясь к теме моды и вообще раскованности молодежи, надо отметить, что после Фестиваля заметно начало меняться отношение к одежде, прическам и даже образу жизни. Джинсовой и рок-н-ролльной революции не произошло, это началось несколько позднее, во времена «биг-бита», и стало массовым в период хиппи. Но все-таки в среде «золотой молодежи», на «хатах», где собирались дети высокопоставленных советских аппаратчиков, дипломатов, деятелей науки и культуры, уже начинали танцевать рок-н-ролл вместо самопальных «атомного» или «канадского» стилей. В этих компаниях и появились первые

джинсы. Пластинки и одежду привозили детям «выездные» родители из-за границы. Но буквально с 1958-59 годов, когда массы иностранных туристов хлынули в СССР, все это стало объектом фарцовки и быстро распространилось на обычную молодежь. Именно после Фестиваля незаметно произошла эта нелепая замена объекта запрета и травли — ширины брюк. До этого главным и прежде всего бросающимся в глаза признаком стиляги были узкие брюки. Все остальное население носило очень широкие, бесформенные штаны. Крупные партработники и подражающий им административно-хозяйственный актив вообще предпочитали галифе с сапогами или бурками, а вместо пиджака — китель особого покроя. И вдруг в магазинах стали появляться отечественные костюмы (типа фабрики «Большевичка»), с узкими брюками без манжет и кургузыми однобортными пиджачками. Постепенно, к началу 60-х годов, вся швейная промышленность перешла на этот стандарт, так что костюм старого сталинского образца можно было купить лишь в комиссионке. И когда на этом фоне, в 60-е годы начали появляться модные, широкие, правда клешеные штаны, то на их обладателей вновь набросились блюстители нравственности, с той же ожесточенностью, с которой они не так давно клеймили стиляг в узких брюках. Такая же нелепость творилась и в отношении длины волос, формы туфель, длины юбок и т. д. Вся эта чехарда закончилась на панках, в начале 80-х, когда семья и школа просто застыли в бессилии что-либо предпринять, Но это была уже агония системы.

Кроме всего прочего, Фестиваль принес с собой незамысловатую спортивно-плейбойскую молодежную моду, а вместе с ней и саму идею существования в обществе нового, самостоятельного класса — молодежи, тинэйджеров. Это западное влияние, перекинувшись к нам, нанесло большой ущерб всей системе коммунистического воспитания, и заставило комсомольских идеологов начать пересматривать свои методы работы с молодежью. Мир тинэйджеров с его собственной, герметически замкнутой культурой, начиная с 70-х годов оказался практически неуправляемым, вплоть до середины перестройки. А в новые, пост советские времена произошло неожиданное. Молодежь, получив полную свободу от идеологического контроля, потеряла всякую самостоятельность, а главное, волю к формированию своей контр-культуры. Наступило расслабление и новые тинэйджеры попали в полную зависимость от средств массовой информации и от неумолимой машины музыкального поп-бизнеса.

Глава 6. Биржа

Один из незабываемых этапов в моей жизни был связан с так называемой «биржой», местом, где собирались каждый день московские музыканты самого разного типа, а также и специфическая околомузыкантская публика. «Биржа» выполняла много разных функций. Прежде всего, она была местом, куда приходили заказчики от разных организаций для того, чтобы нанять на работу небольшой «состав», то есть оркестр из четырех-пяти музыкантов для одноразовой игры на вечере отдыха. Во-вторых, здесь был настоящий уличный клуб музыкантов, где происходила своя интересная жизнь, куда приходили просто, чтобы пообщаться с людьми из своей среды, узнать что-то новое, получить хоть какую-то информацию о мире джаза. Первоначально биржа находилась на углу Неглинной и Пушечной улиц. Где-то на грани 50-х и 60-х годов она «переехала» в проезд Серова, в небольшое пространство между арками, соединявшими проспект Маркса и Улицу 25-го Октября. Я не знаю точно, когда возникла «биржа», так как сам начал ходить туда где-то года с 1956-го. К этому времени интерес к «Бродвею» несколько упал, появились другие интересы, а главное — я сам решил стать «лабухом». Тогда я уже пробовал свои силы как барабанщик в институтском оркестре, и пытался играть по-слуху на рояле под Эролла Гарнера и Джорджа Ширинга. Я помню, что при самостоятельном освоении джазового фортепиано для меня главной проблемой было то, как играть левой рукой, не беря басов. Традиционное «страйд-пиано» и буги-вуги, где басовая партия игралась левой рукой, я как-то освоил, но вот преодолеть барьер модернистской манеры игры на «пиандросе», как тогда называли рояль, было очень сложно. Особенно поражал своей техникой Оскар Питерсон, а замысловатостью аккордов — Телониус Монк.

Сперва я стал ходить на биржу, чтобы разузнать, где играют джазмены, на какой «халтуре», чтобы подсмотреть, как играет левая рука. А настоящих пианистов-боперов можно было тогда сосчитать по пальцам одной руки. И первым из них был, конечно, Боря Рычков, научившийся по слуху, «с эфира» играть в стиле Оскара Питерсона, что и по сей день считается подвигом. Другим пианистом, освоившим «фирменный» стиль на фортепиано, был Игорь Берукштис, по прозвищу «Штиц». Он играл «Lullaby of Birdland» в точности как Джордж Ширинг. Пройдя с составом на какой-нибудь вечер отдыха, где работал Рычков или Берух, я становился у того края пианино (роялей почти не встречалось),

где играет левая рука, и внимательно смотрел, как это делается. Биржа была школой самоучек, в которой все, кто что-нибудь открывал для себя из науки джазовой гармонии, особенностей того или иного стиля или манеры игры, — все с удовольствием передавалось тем, для кого это было интересно. Такие «фирменные» пианисты, как Вадим Сакун, Вагиф Мустаф-Заде, Вагиф Садыхов или Виктор Прудовский появились немного позднее, и это было уже как бы следующее поколение, хотя по возрасту мы были практически все равны.

С какого-то момента, осмелев, я и сам начал иногда поигрывать на «халтурах» то на рояле, то на контрабасе, но с такими же начинающими, как и я сам, почти бесплатно, лишь бы попрактиковаться, а еще — покрасоваться перед чувихами, изобразить из себя лабуха, а не обычного посетителя танцев. Что касается игры на контрабасе, то я сразу понял, что это не мой инструмент, меня отпугнуло постоянное наличие болезненных водяных мозолей на пальцах. Попробовал играть в матерчатых перчатках, но это было уж очень по-любительски, а главное, не спасало перчатки быстро протирались до дыр. Колоссальное удовольствие я получал от игры на рояле, но где-то в подсознании понимал, что без специального фортепианного образования, хотя бы на уровне муз училища, у меня никогда не будет настоящей виртуозной техники, не будет «аппарата», в этом и специфика фортепиано. Ведь в детстве я бросил музыкальную школу, не выдержав бесконечных, и, как тогда казалось, бессмысленных и тупых занятий многочисленными гаммами, инвенциями и прочими упражнениями по выработке техники.

Таким образом, мое первое студенческое музицирование походило больше на модное хобби, пока я случайно не нашел под сценой клуба МИСИ им. Куйбышева старый, довоенный немецкий альт-саксофон в жутком состоянии. Сейчас это с трудом поддается осмыслению, но тогда саксофон был полностью изъят из отечественной жизни, как символ американской культуры, как главный инструмент основного идеологического оружия империализма — джаза. Широко бытовала фраза, якобы сказанная сталинским идеологом Ждановым — «От саксофона до ножа — один шаг». А услужливые басенники-пародисты вовсю сочиняли свои антиджазовые куплеты с такими перлами как «рявкнули тромбоны, взвыли саксофоны…» В музыкальных учебных заведениях саксофон, также как и аккордеон, был просто запрещен. Вместо этого остались лишь кларнет и баян. Художники-карикатуристы наловчились изображать представителей американской культуры в виде этаких чертей с дубинками, напоминающими по форме именно саксофон. Так что

думать о том, чтобы где-то достать себе саксофон и стать саксофонистом, я не мог, и даже не мечтал, хотя к тому времени моим любимым джазменом сделался не кто иной, как лучший сакс-баритон Америки — Джерри Маллиган. Я не просто обожал его музыку, я мог спеть нота-в-ноту все его импровизации. Я знал о нем все, несмотря на железный занавес, я старался подражать ему в прическе, костюме, во всем.

И вдруг, когда у меня в руках оказался саксофон, выданный мне директором клуба под расписку, я как-то сразу не поверил во все это. Помню, как в тот вечер я не пошел домой из института, а направился на «хату» к одному своему другу, где мы обычно слушали по приемнику передачи «Music USA». Там я достал инструмент из футляра и кое-как собрал его, вставив эсску и мундштук. «Удавки», то есть специального ошейника с крючком для подвешивания саксофона на шею в футляре не было, и я попросил друга дать мне кусок веревки или ленту. Нацепив на себя саксофон и положив пальцы на клапана, я подошел к зеркалу, чтобы насладиться зрелищем, а мой приятель достал фотоаппарат и сфотографировал меня в этой позе, пошутив при этом, что когда-нибудь продаст снимок за большие деньги в музей. Я помню, что эта шутка мне показалась не совсем уместной, так как отдавала неким скептицизмом, если не цинизмом, поскольку товарищ и не подозревал о степени моего трепетного отношения к свершившемуся факту. Но в тот момент я с тревогой понял, что мне предстоит нелегкая и длительная борьба с этим неизвестным мне изделием сложной формы, имеющим так много клапанов, борьба на выживание — или я его, или он меня. Стало ясно: — если я сдамся, не научусь играть — то он победил, а я — бездарь. И отступать было уже поздно. На следующий же день я не пошел ни в какой институт, а стал самостоятельно изучать инструмент, пытаясь сопоставить его аппликатуру с клавиатурой рояля. Нажимая попеременно на разные клавиши рояля и зажимая клапана саксофона в различных сочетаниях, я кое-как установил, как играется фа-мажорная гамма. Что касается дополнительных нот, диезов и бемолей, то здесь дело оказалось более сложным, и я понял, что лучше сэкономить время и спросить кого-нибудь. Я отправился на биржу и там мне показали различные комбинации клапанов, а также то, как одна и та же нота берется разными способами. Там же я достал адрес старого мастера, у которого приобрел самодельные «трости», главную звучащую деталь саксофона, бывшие всегда страшным дефицитом. После этого оставалось лишь одно — перевести на саксофоновую технику все, что я до этого играл на рояле, но теперь в одноголосном варианте. Приблизительно через

месяц я играл в одной тональности, в фа-мажоре — штук десять-двенадцать мелодий из репертуара Джерри Маллигана, Телониуса Монка, квинтета Чико Хамильтона, и сразу решил попробовать себя на факультетском вечере, в составе студенческого оркестра. Звук был кошмарный, техники никакой, но зато драйва и удовольствия — хоть отбавляй. После первого публичного выступления стало ясно — теперь без биржи никуда не денешься, пора приобщаться к профессионалам.

В 50-е годы слово «лабух» на моих глазах постепенно изменило свою окраску. Производное от глагола «лабать», то есть — играть, оно пришло на «Бродвей» из времен НЭПа и, скорее всего, из Одессы, вместе с остальным жаргоном, где были смешаны воровские, спеулянтско-мошеннические и ресторанно-музыкантские шифрованные слова. В сталинские времена, когда все пути для проникновения к нам информации о современном американском джазе были наглухо перекрыты, мы жили в мире музыки недавно запрещенных фильмов «Серенада Солнечной долины» или «Судьба солдата в Америке», слушая довоенные пластинки или примитивные самоделки «на ребрах». Но одно дело — пластинки, а другое — живое исполнение, пусть даже не совсем точное, на подпольных танцах, где эту музыку «лабали». В те времена «лабух» был глубокоуважаемой персоной, это был не только носитель любимой музыки, он представлялся рискованным человеком подполья, ведь нередко после нелегальных танцевальных вечеринок, организованных частным способом, происходили облавы. Приезжали «воронки», хватали всех кто попадался под руку, отвозили в отделение милиции, переписывали, брали на заметку и отпускали. Но доставалось больше всего организаторам, которых потом судили, а также лабухам, как соучастникам. Поэтому для чуваков лабухи были просто кумирами. Но когда я попал на биржу во второй половине 50-х, уже начался процесс раскола ее завсегдатаев на два лагеря. Один, сперва малочисленный, составили молодые джазмены, увлекшиеся стилями «бибоп» и «кул», стремившиеся научиться играть «фирму» как можно сложнее и изощреннее. В другом лагере остались все более устаревавшие лабухи, игравшие по старинке. После разоблачения культа личности Сталина, после Московского Международного Фестиваля молодежи и студентов 1957 года наступило некоторое послабление в советской идеологии и некоторое смещение эпицентра борьбы с тлетворным влиянием Запада. Оказалось, что если кто и опасен для советской власти, так это разные модернисты, как в джазе, так и в других видах искусства. Музыка лабухов стала привычной и достаточно невинной для блюстителей идеологии, а само слово «лабух»

стало постепенно приобретать другой смысл, означая музыканта-халтурщика, музыканта второго сорта.

Но все это я понял позднее. Пока же любой музыкант, лабавший на халтурах, вызывал мое уважение, тем более, что здесь я вплотную столкнулся и даже познакомился с моими прежними кумирами, легендарными лабухами того времени, к которым несколько лет назад и подойти-то было невозможно. Одним из наиболее популярных лабухов той поры был саксофонист и кларнетист Леонид Геллер. Он принадлежал к более старшему, лет на десять — пятнадцать, поколению музыкантов. Говорили, что по основной профессии он был когда-то жонглером. Скорее всего, оно так и было, потому что нередко во время «лабы» (а я это видел своими глазами) он демонстрировал это мастерство, в частности, манипулируя с кларнетом, держа его в вертикальном положении на лбу. Геллер был не просто классным лабухом, он был очень стильным, прекрасно одевавшимся человеком с хорошими манерами, приветливым и не заносчивым. Позднее, когда биржа потеряла свой смысл, он стал официально работать от МОМА, в ресторанах, создав прекрасный, а главное постоянный коллектив. В «кабак», где работал Геллер, попасть было трудно. Это место было заполнено постоянными почитателями — «клиентами», любившими его репертуар. В основном это были богатые люди из мира дельцов, воротил подпольного бизнеса, за которыми охотился ОБХСС. В те времена большие деньги тратить было опасно, нельзя было приобрести себе дачу или машину, если твоя официальная зарплата была как у всех. Уже сам факт приобретения дорогих вещей являлся доказательством того, что ты воруешь. Поэтому состоятельные люди не жалели денег на развлечения, а главным развлечением был «кабак». Они платили Геллеру и его составу постоянный «парнос» за исполнение любимых ими песен и в этом смысле Леонид был непревзойденным мастером «левых» заработков. В то время Московское Объединение Музыкальных Ансамблей (МОМА) вело суровую борьбу с «парносом» и вообще с исполнением «на заказ» песен, не включенных в утвержденный репертуар. Но Леня, несмотря на постоянную слежку, умудрялся незаметно брать деньги у клиентов. Для маскировки акта передачи «парноса» у них на сцене всегда стояла специальная ширма. Геллер поддерживал строгий порядок в коллективе и запрещал своим музыкантам «кирять» во время работы, что было крайней редкостью. Ведь работа в «кабаке» неминуемо связана с выпивкой, и не потому, что все лабухи потенциальные алкоголики. Просто сама обстановка, условия этой работы вынуждают пить.

Например, если не выпить с клиентом, то он может обидеться и не станет больше приходить и платить «парнос». К тому же, постоянно наблюдать, как вокруг только и делают, что напиваются, и не выпить самому, могут лишь люди с сильной волей, с плохим здоровьем, или просто не переносящие алкоголь физически.

На бирже я начал сталкиваться с еще одним легендарным лабухом, барабанщиком Лаци Олахом, уже знакомым мне по ранним посещениям ресторана «Аврора». Он, появлялся там нечасто и, будучи человеком с прошлой европейской известностью, держался особняком. Постояв на бирже и получив приглашение на «халтуру», он ловил такси и, садясь в машину, говорил своим писклявым голосом, с сильным акцентом — «Шэф, я — Лаци Олах, поезжай скорее!». Но среди барабанщиков наибольшую популярность на бирже имел, пожалуй, Борис Матвеев. Он обладал колоссальной техникой игры на барабанах, умел во время игры жонглировать палочками, быстро крутя их между пальцами и подбрасывая вверх, а главное — он всегда был настоящим шоуменом, артистом. Лишь в конце 80-х годов, когда у нас появились видеомагнитофоны, и мне удалось посмотреть уникальные видеофильмы с историческими записями классиков американского джаза, я обнаружил внешнее сходство Бори Матвеева с популярнейшим барабанщиком 30-х — 50-х годов по имени Джин Крупа. Поразительно, что Борис, никогда не видевший, а лишь слышавший Джина, перенял не только его стиль игры, но и манеру держать себя за ударной установкой, мимику, наклон головы и разные шоуменские приемы. Кроме Матвеева на бирже пользовались большим уважением такие барабанщики как «Утенок», «Колобок», Володя Журавский, Боря Лифшиц.

Во времена биржи был очень популярен аккордеон. Обычная «халтура» была немыслима без него. Во-первых, не на всех площадках были рояли или пианино, а если и были, то они представляли собой развалины, не настраивавшиеся с довоенных времен. Во вторых, подавляющее большинство «халтур» игралось без контрабаса, так как хороших бассистов было всего несколько человек на всю Москву. И вот тогда аккордеон заменял не только рояль, но и контрабас. Аккордеонистов было много и среди них было немало виртуозов и даже импровизаторов. Многие из наших известных впоследствии композиторов и дирижеров начинали с «халтур» и работы в «кабаках» на аккордеоне — Ян Френкель, Вадим Людвиковский, Юрий Саульский, Борис Фиготин, Александр Основиков. Но в момент моего появления на бирже они уже работали на другом уровне, аранжировщиками,

руководителями оркестров. Я же застал таких аккордеонистов, как Гоша Волчегорский. Из пианистов был очень популярен Володя Терлецкий, игравший абсолютно «фирменно» буги-вуги и гармонически сложные джазовые баллады типа «Star Dust», или Миша Генерсон, не имевший пальца на одной руке. Был среди лабухов и свой, типично российский «Кулибин» — Коля Козленко, который играл на «халтурах», еще в 50-е годы, на придуманном им самим некоем электромузыкальном инструменте, смеси синтезатора и электро-органа. Он опередил лет на восемь появление в США первых электро-пиано типа «Wurlitzer».

Для нового поколения музыкантов самой большой бедой тогда был дефицит настоящих контрабасистов. Их и так не хватало, но среди них большинство были либо мало профессиональными, либо уж очень старомодными. К 50-м годам развился совершенно новый метод игры на контрабасе, так называемый «walkig bass» (блуждающий бас). Если раньше контрабасисты брали всего одну тоническую ноту на протяжении звучания одного аккорда, то теперь басовая линия стала мелодической, состоящей из четвертных и даже восьмых нот, постоянно «опевающих» проходящий аккорд. Чтобы научиться играть таким образом, нужно было хорошо знать гармонию и обладать композиционным мышлением. Естественно, что таких бассистов было мало и они были нарасхват. Пожалуй самым первым «фирменным» контрабасистом, освоившим технику «блуждающего баса», был Игорь Берукштис, который использовал все свои знания пианиста и, перейдя на басс, стал вне конкуренции на какое-то время. Абсолютно современно играл и Заур Шихалиев, а позднее появились басисты нового поколения — Алексей Исплатовский, Андрей Егоров, Юрий Фролов и Юрий Маликов, который как-то раньше других ушел в советскую эстраду и перестал играть джаз.

Когда я появился на бирже в качестве саксофониста, я умел играть немного американских джазовых тем и импровизировал в двух-трех тональностях, мысленно представляя при этом аппликатуру саксофона как клавиатуру рояля. Обычного «жлобского» репертуара я не знал совсем. Тем не менее, главной задачей было вписаться во всю эту тусовку, попасть в какой-нибудь состав, играть на танцах. Сперва меня стали брать на «халтуры» бесплатно мои новые знакомые — трубач Стасик Барский и саксофонист Фред Маргулис. У них уже был сложившийся квинтет, а я был там как пятая нога у собаки, подыгрывая на слух третий голос в тех пьесах, которые знал. Эта практика дала мне очень много. Я научился придерживаться

«квадрата», то есть не вылетать за рамки гармонической схемы во время исполнения, научился слушать аккомпанемент и не терять сильную долю. А главное, мне пришлось выучить минимальный набор популярных тогда мелодий, необходимых для таких мероприятий. Расширив круг своих знакомых и поднаторев как лабух, я постепенно начал сам принимать заказы на «халтуры» и формировать свои составы.

Что же представляли собой эти «халтуры» или «лабы», как мы их иногда называли? Это была игра на танцах во время проведения праздничных вечеров в школах, техникумах и институтах, на предприятиях разного типа, главным образом для простых советских людей, джаз не знавших, да и не любивших. Обычно после торжественной части и концерта художественной самодеятельности в актовом зале, после небольшого банкета, вся публика высыпала в фойе, где на полу в уголке уже стоял состав из четырех, максимум — пяти музыкантов. К ним подбегал распорядитель вечера, какой-нибудь мелкий профсоюзный работник, и просил срочно играть вальс. Так начиналась главная часть праздничного вечера — танцы. Если это были настоящие лабухи, умевшие играть все, что нравилось тогда простым людям, то вечер проходил нормально. Но если ансамбль состоял из модернистов-джазменов, то здесь нередко образовывалась курьезная ситуация. Для нас поиграть на «халтуре» было важно не столько для того, чтобы заработать по «червонцу», а больше для практики, для проверки самих себя в исполнении новой музыки. Поэтому играть всякую «бодягу» не хотелось, да многие из нас и не знали этого чуждого нам репертуара. Я, например, мог сыграть «Walking Shues» Джерри Маллигана или «Round Midnight» Телониуса Монка, но запомнить или сходу сыграть по просьбе танцующих какую-нибудь популярную советскую песню, польку, «Школьный вальс», довоенный фокстрот или танго, я не мог и не хотел. Так что, во время праздничных вечеров мы исполняли музыку, людям совсем непонятную и для танцев в принципе не предназначенную. Сперва народ пытался танцевать под джаз, а потом постепенно недоумение перерастало в возмущение, к нам начинали подходить массы и требовать сыграть что-нибудь «нормальное», на что мы, в зависимости от обостренности ситуации пытались как-то реагировать, идя на уступки и играя (причем плохо, без настроения) какой-нибудь вальс или танго. Но иногда, из-за незнания требуемого репертуара, продолжали играть свое, любимое, что приводило к конфликтам разного типа. Естественным и наиболее безобидным последствием было то, что больше нас туда уже никогда не приглашали.

Исключение составляли те «халтуры», которые проходили в

элитарных московских ВУЗах, в МГУ, МИМО, Московском Архитектурном, МИСИ им. Куйбышева, Плехановском, Медицинском и ряде других, где можно и нужно было играть современный джаз, где часть студентов уже не танцевала под него, а стоя вокруг ансамбля, слушала. Но такие вечера были большой редкостью в Москве. Самое неприятное воспоминание связано с так называемыми «кровавыми халтурами». Такое название относилось к тем случаям, когда приходилось играть без контрабаса, или с очень плохим роялем, или без рояля вообще, или с каким-нибудь очень плохим музыкантом, который портил всю картину, ошибался и дискредитировал остальных. Дело в том, что на бирже часто практиковалась неожиданная присылка замены одного музыканта на другого. Этим славился барабанщик Володя Журавский. Он был очень популярен, имел массу учеников, которые таскали его установку на все «халтуры». Он обычно договаривался сразу с двумя-тремя ансамблями на один и тот же вечер, на всякий случай. Потом он выбирал самый удобный и выгодный вариант, а в остальные места, не предупредив заранее, посылал замену, — либо другого подходящего барабанщика, либо, если все были заняты — одного из своих учеников. И вот, перед началом вечера, когда в назначенном месте собирался состав, вдруг вместо Володи появлялся никому неизвестный человек с барабанами, всем становилось ясно это «кровавая замена», да и вся «халтура» будет «кровавой». Даже если это был и неплохой музыкант, он не знал ни отработанных вступлений к пьесам, ни одной коды, да и большинства заранее оркестрованных пьес. Так что приходилось играть кое-как, действительно халтурить.

Для пианистов каждый раз было мучением играть на разбитых пианино, где не работали некоторые клавиши. Так что, придя заранее на площадку, приходилось изучать неполноценную клавиатуру, запоминать, у каких клавиш молоточки сломаны, чтобы не нажимать на них в дальнейшем. Когда сломанных клавиш было слишком много, можно было позволить себе такую шутку: во время соло сыграть виртуозный пассаж только по «немым» нотам, не задевая нормальных. Тогда у тех, кто видел это, создавалась иллюзия неожиданной и пугающей глухоты — человек вроде бы играет, а ничего не слышно. Но особая «кровавость» возникала еще и в тех ситуациях, когда танцы шли параллельно с банкетом, организованном неподалеку, где-нибудь в комнате месткома или парткома данного предприятия. Танцевали в небольшом актовом зале, где просто раздвигались по краям стулья, сцены никакой не было и оркестр ничем от публики отгорожен не был. К концу вечера пьяная публика становилась

неконтролируемой и агрессивной. Все танцы сводились к барыне и цыганочке. Гуляющие «хозяева» лезли к музыкантам с заказами, обниматься или драться, пытаться играть самим, выяснять отношения. Я помню, как однажды совершенно не владевшая собой толстая баба сзади навалилась грудью на пианиста и пыталась через его голову что-то там играть, постоянно бормоча: «Журавли», чуваки, «Журавли»! Здесь возникала дилемма — либо послать все подальше и «свалить», даже не получив денег, либо терпеть унижения до конца. В таких случаях вся ответственность перекладывалась на главного в ансамбле, или на самого контактного из музыкантов, умеющего общаться с кем угодно. Я к таковым не относился, «жлобство» сразу же выводило меня из себя, я начинал психовать и мог нарваться на неприятность. Но были и более психованные, чем я. Никогда не забуду случай на одной «халтуре», где мы играли с барабанщиком Колей Раппопортом, который незадолго до этого приобрел дорогостоящие, а главное — уникальные барабанные тарелки фирмы «Ziljian» и буквально трясся над ними. Это был вечер отдыха какого-то предприятия, проходивший в небольшом кафе. Ближе к концу вечера, когда публика, состоявшая в основном из малоинтеллигентных людей, достаточно «набралась», один здоровый, лысоватый тип, протанцовывая мимо оркестра и желая как-то себя проявить, отпустил свою «даму» и ударил рукой по тарелке, да так, что она с грохотом упала на пол вместе со стойкой. Чаще всего, в подобных случаях тарелка трескается и теряет свои звуковые качества, поэтому мы все ощутили легкий шок. А шутник, даже не заметив ничего, продолжал танцевать, повернувшись к нам спиной. Все это произошло в одну секунду. Коля, и так нервничавший по поводу жлобской публики, здесь потерял рассудок, его охватила слепая благородная ярость. Он вскочил из-за барабанов, схватил упавшую литую металлическую стойку, размахнулся и уже бил жлоба прямо по голове. К счастью я стоял рядом и чудом успел среагировать. Стойка уже описала часть дуги, но я как вратарь «рыпнулся» и поймал ее в воздухе. Если бы удар состоялся, от головы ничего бы не осталось, а Колю ждала судьба убийцы. Жлоб даже не понял, что произошло. Мы схватили Колю, но потребовались большие усилия, чтобы успокоить его. К счастью, первый осмотр показал, что с тарелкой ничего страшного не произошло, но терпению нашему пришел конец, играть после этого не было никакого настроения. Мы собрали инструменты и покинули кафе раньше времени, даже не взяв причитающихся «башлей».

Играя на «халтурах», пришлось все-таки освоить необходимый репертуар, который радовал бы нашего обывателя

во время танцев. Диапазон любимых народом мелодий был достаточно широк: от старинных русских и советских песен, вальсов и маршей, до модных зарубежных тем, исполнявшихся в радио-эфире. Здесь были: «Дунайские волны», «Домино», «Истамбул», «Бесаме мучо», «Сеси Бон», «Барыня», «Цыганочка», «Фрейлахс», который называли просто «фреликсом», иногда «Семь сорок» или даже «Без двадцати восемь». Особо хочется отметить непонятный интерес обывателя к такой мелодии как «Полонез Огинского», которую часто просили сыграть. Среди музыкантов это название произносилось несколько иначе. Когда к руководителю ансамбля на «халтуре» подходили с заказом сыграть эту вещь, то он говорил: «Чуваки, лабаем „Половинаодиннацтого!“». Заканчивалась «халтура» традиционно мелодией из репертуара Утесова «Дорогие москвичи». Это был знак того, что вечер окончен. Услыхав ее, народ частично шел в гардероб за своими пальто, чтобы не стоять потом в очереди.

Постепенно «халтуры», несмотря на заработки и на необходимую как воздух исполнительскую практику, стали невыносимыми для меня и многих других джазменов. К тому времени я был уже студентом одного из самых элитарных вузов — Московского Архитектурного, и сделался большим снобом, ощущая свое превосходство над серой массой послушных и мало информированных людей, окружавших меня. Я перестал искать работу на танцах и ходил на биржу лишь только для того, чтобы пообщаться с музыкантами, узнать что-либо новое о джазе, достать запись или взять переписать пластинку. Обычно на бирже народ собирался с пяти, полшестого до восьми вечера. Те, у кого была вечером работа, уходили раньше, но не побывать там было трудно, срабатывала привычка. Отношения между музыкантами были дружеские, хотя иногда подшучивали друг над другом очень сурово. Постоянно биржу облетали различные слухи, байки и хохмы, связанные с жизнью лабухов, с курьезными случаями на «халтурах», когда кто-то «кирной» (пьяный) падал со сцены вместе с саксофоном, или засыпал за пианино. Биржа была рассадником новых анекдотов, школой юмора. Когда-то начинал свою лабужскую карьеру на трубе будущий писатель-сатирик Аркадий Арканов, много дней провел на бирже пианист Вадим Добужский, ставший впоследствии известным пародистом, и это список можно продолжить…

Для того, чтобы лучше понять, чем была биржа в те времена, надо вспомнить и о существовавших тогда официальных организациях, отвечавших за так называемую легкую эстрадную музыку. Прежде всего, это были Мосэстрада (впоследствии —

Москонцерт) и МОМА (Московское Объединение Музыкальных Ансамблей). Мосэстрада отвечала за работу эстрадно-концертных площадок столицы, МОМА — за работу кафе и ресторанов. Соответственно, весь мир эстрадных музыкантов распадался на разные уровни. Наиболее профессиональные в смысле читки нот и умения держаться на сцене работали в эстрадных концертных коллективах разного масштаба, от большого эстрадно-симфонического до трио или квартета. Чаще всего такая работа сводилась к аккомпанементу известным советским певцам или артистам театра и кино. Это была как бы элита советской эстрады, там джазменам делать было нечего, и если кто-либо уходил в эту сферу, то обратно в джаз уже не возвращался. Число концертов в месяц у артистов Мосэстрады было ограничено, работали на невысоких ставках, переработка сверх нормы строго каралась, администраторы, устраивавшие «леваки», частенько садились за решетку, артисты отделывались чаще легким испугом. Но практика «левых» концертов тем не менее процветала и являлась основным источником доходов для эстрадников, так как официальные нормы и ставки были мизерными.

Работа в МОМА считалась значительно менее престижной, но была выгодной из-за возможности дополнительных заработков в форме «парносов», то есть подношений от посетителей за исполнение музыки на заказ. Инспектора, обязанные следить за соблюдением залитованного репертуара, нередко были с потрохами куплены руководителями ансамблей и, обходя вверенные им «точки», просто собирали дань, как деньгами, так и выпивкой. Попасть на работу в МОМА было довольно сложно. Прежде всего при приеме на работу проверяли читку нот «с листа», как на экзамене в муз училище. Идеальная читка была главным условием, так как репертуар у всех ансамблей МОМА был один и тот же, он был утвержден в Управлении культуры Моссовета, ноты были распечатаны и раздавались коллективам. Так что, если музыкант не знал нот, ему в сфере ресторанных ансамблей делать было нечего. Никаких импровизаций не допускалось. Ресторанные лабухи презрительно называли импровизацию «игрой из-под волос».

Кроме кафе и ресторанов МОМА курировало еще и такие площадки, как фойе в кинотеатрах. С довоенных времен и до 70-х годов в крупных центральных кинотеатрах Москвы перед вечерними сеансами выступали концертно-эстрадные ансамбли, исполнявшие довольно странную музыку, которую тогда называли «легкой». Репертуар, да и сам пафос этих ансамблей отличался от того, что исполнялось в ресторанах. Здесь была причудливая смесь популярной классики типа «Полонеза»

Огинского с устаревшей танцевальной музыкой до фокстротных времен, отдававшей нафталином полек, па-де-грасов и кадрилей. Внешне такие оркестры выглядели солидно, как камерные салонные ансамбли. Музыканты были часто во фраках, с бабочками, в составе ансамблей были скрипки, виолончели. Иногда выходили с отдельными номерами певцы, но необязательно — в те времена простой народ, посетители кинотеатров, вполне был способен слушать чисто инструментальную музыку. В фойе кинотеатра это музицирование мало напоминало посещение Большого зала Консерватории, но, как ни странно, заменяло его тем, кто никогда туда не ходил по своей воле. Зная, что перед сеансом их ждет еще и музыка в фойе, люди приходили в кинотеатр заранее, за полчаса, а не впритык. В буфете покупалось мороженое или бутерброды с лимонадом и совмещалось сразу два удовольствия. Публика, не раздеваясь, садилась в кресла и слушала выступление ансамбля. Иногда даже хлопали, но без особого энтузиазма, с долей снисхождения, так как понимали, что перед ними не самые лучшие представители мира искусства. Работа в таких «точках» считалась спокойной, хотя и не выгодной, так как «парноса» здесь не было. Зато она считалась более престижной, поскольку в «кабаке» музыкантов постоянно подстерегала вероятность оказаться в унизительной ситуации.

Помимо Мосэстрады и МОМА существовали другие солидные места для работы эстрадных музыкантов: например, оркестр кинематографии на Мосфильме, эстрадные оркестры радио и телевидения, но туда брали не просто хорошо играющих музыкантов, а тех из них, кто имел специальное музыкальное образование, желательно высшее, а также хорошую репутацию и анкету. Так что на бирже основную массу составляли те, кто не мог попасть на работу ни на один из перечисленных уровней, либо те, кто мог, но не хотел. Это были любители-самоучки, слухачи, или убежденные джазмены-импровизаторы, не желавшие приспосабливаться и быть лояльными. Для некоторых «халтуры» были единственным видом заработка и как бы основной профессией. Для многих других это было простым хобби, ведь среди посетителей биржи были студенты различных вузов, инженеры и служащие, не решавшиеся бросать профессию ради музыки. Но все же определенный процент завсегдатаев биржи составляли и те, кто уже работал в официальных ансамблях. Они забегали, чтобы «подхалтурить» в свободное от основной работы время, чтобы пообщаться со старыми друзьями, которых наверняка всегда можно было встретить здесь.

На бирже пятидесятых годов сталкивались представители

трех музыкантских поколений. Вместе с опытными лабухами-стилягами бродвейского разлива, начинавшими сразу после войны, с молодыми штатниками-боперами, зараженными «Music USA», стояли на морозе и под дождем в поисках работы ветераны довоенной эстрады и джаза, подчас легендарные личности, чья популярность была стерта войной и сменой моды. Так вспоминается мне фигура старенького саксофониста, скромно стоявшего, всегда при футляре сакс-тенора, Бориса Ивановича Крупышева, имевшего до войны свой джаз-ансамбль, записанный на пластинки. Лишь позднее я осознал, кто это был, а имена многих просто не могу уже припомнить. Многие из ветеранов, вынужденные по причине возраста и слабого здоровья бросить играть, переключались на изготовление необходимых деталей к музыкальным инструментам: мундштуков, тростей, футляров, барабанных палочек и многого другого. Из некоторых вышли замечательные мастера по починке инструментов. А такой мастер как Ранзани наладил частное производство ударных установок, не уступавших по качеству заграничным. Бросивший играть саксофонист Володя Ткалин переключился на изготовление саксофоновых мундштуков под фирму «Berg Larsen» и снабжал ими в течение многих лет не только московских саксофонистов. Слух о том, что в Москве на бирже можно достать нужные музыкантам вещи, разошелся постепенно по всей стране и сюда стали приезжать отовсюду. Деятельность наших «Кулибиных» восполняла то, чем совершенно не занималось государство, без них музыканты просто пропали бы. Кроме того, в условиях полного отсутствия настоящих инструментов в официальной торговле, эти люди являлись единственными поставщиками «из-под полы» неновых, но «фирменных» саксофонов, труб, тромбонов, аккордеонов, барабанов. Так как саксофон считался вражеским инструментом, его после войны в СССР не производили и не ввозили. Саксофоны, продававшиеся из-под полы, были довоенные, по большей части французские, разные там «Бюшеры», «Буффе» и еще менее известные, «Сэлмеров» почти не попадалось, и они особенно ценились. Ходили по рукам и немецкие инструменты, частенько с остатками гравировки в виде свастики в лапах орла, с надписью «Luftwaffe» и другими атрибутами фашистских времен. Все это было старательно затерто, но все равно проглядывало. Большой редкостью были американские саксофоны, особенно фирмы «Конн». Они всегда славились своей долговечностью и очень ярким, громким звуком, поскольку изготавливались по заказу армии, для игры на парадах, на открытом воздухе. Как ни странно, пользовались спросом и были дефицитом довоенные советские саксофоны ленинградской

фабрики «Пятилетка», причем только первых серийных номеров. Дело в том, что где-то в двадцатые, в начале тридцатых годов все оборудование и сырье для этой фабрики было куплено у какой-то американской фирмы. Поэтому первые инструменты, сделанные из настоящего металла и под руководством американских специалистов, ничем не отличались от настоящих. Позже, когда технологи уехали, а фирменный металл кончился, все пошло по-советски, саксофоны превратились в жалкие, непригодные макеты, которые мы называли «тазиками». Аккордеоны были тоже запрещенными после войны инструментами и очень ценились. Особой популярностью пользовались немецкие «Вельтмайстеры» и итальянские «Скандалли», в основном трофейные, вывезенные с фронта.

Таким образом, биржа была и подпольным магазином, и мастерской, и школой по передаче ремесленных навыков. Кроме того, для меня, и для многих начинавших тогда музыкантов «биржа» явилась в каком-то смысле и школой жизни, и тот, кто прошел ее, чувствовал себя в дальнейшем более уверенно. Именно там я научился основам мелкого ремонта саксофона, и обычно не доверял свой инструмент никому. Если надо было заменить сгнившую подушечку клапана, подклеить новые пробковые пластинки, регулирующие зазоры между деталями инструмента, закрепить постоянно отвинчивающиеся шурупчики, винтики и оси, я делал это сам. Поэтому, выезжая на гастроли, я брал с собой небольшой ремонтный набор, состоявший из маленьких отверток и плоскогубцев, специального клея, запасных подушечек, пробковых и суконных прокладок и многого другого. Исключение составляли те случаи, когда мой саксофон попадал в крупную аварию, как например в Казани, где я, перед выходом на сцену, поскользнувшись на ступеньках за кулисами, грохнулся вместе с ним с лестницы. Падая, я не стал, вопреки инстинкту самосохранения, подставлять руки под себя. Сработал новый инстинкт, согласно которому я вытянул руку с саксофоном вверх, пытаясь во время падения спасти инструмент от удара. Но ничего не вышло. Я и сам получил ушибы, и саксофон, которому много не надо, деформировался от удара и перестал издавать звуки. Тогда уж пришлось отдавать его, уже по приезде в Москву, в капитальный ремонт, настоящему мастеру. А концерт в Казани пришлось отыграть тогда на чужом инструменте.

Мое первое знакомство с абсолютно новым саксофоном состоялось в 1958 году, в период, когда я только начинал играть и был завсегдатаем «биржи». Тогда я учился в Московском Архитектурном институте и был там руководителем небольшого

студенческого оркестра. И вдруг, впервые в истории, в магазине музыкальных инструментов на Неглинной улице, прямо рядом с «биржей», поступили в продажу иностранные саксофоны. Я не знаю, может быть до войны такое и бывало, но в послевоенные годы, когда саксофон был объявлен вражеским инструментом, он из официальной продажи был изъят. А здесь еще и заграничный, правда, из ГДР, фирмы «Weltklang», но зато новый. Я бросился в магазин и, действительно, увидел на витрине отдела духовых инструментов красавец-саксофон, лежащий в новом футляре. Правда, там были только тенор-саксы, а я до этого играл на альте, хотя мечтал о баритоне. Их было в продаже всего несколько штук и я понимал, что через несколько дней их разберут, а следующего завоза может никогда и не быть. Стоил он довольно дорого по студенческим меркам. Таких денег у меня не было. Мне пришла в голову мысль — обратиться в профком института, чтобы они, по безналичному расчету, приобрели саксофон для самодеятельности, которой я руководил. Обычно в парткомах и профкомах сидели люди, жившие по указаниям сверху, и поступавшие согласно тому, что печаталось в центральных газетах. Отношение к саксофону, как к орудию вражеской идеологии, вбитое в сознание простых людей еще в сталинские времена, в принципе пока не изменилось, хотя Фестиваль 1957 года сделал свое дело, многие начали все понимать и стали притворяться. В расчете на это я и обратился в профком с такой крамольной просьбой. Как ни странно, особого сопротивления я не встретил, и решение купить для институтского оркестра саксофон было принято. При этом все понимали, что покупают его лично мне. И вот наступил момент, когда я вошел в магазин с гарантийным письмом от института, выбрал инструмент и выписал счет для безналичной оплаты. Все происходило как в счастливом сне, запах от нового футляра, блеск от девственно чистых поверхностей. Правда, окончательное счастье наступило не сразу. Мундштук, прилагавшийся к инструменту, был абсолютно непригоден и пришлось срочно искать на «бирже» самодельную копию какой-нибудь фирменной модели, типа «Berg Larsen», а также покупать трости для тенор-сакса у известного подпольного мастера Телятникова. Первое время вместо удовольствия я испытывал сплошные трудности, поскольку пришлось переучиваться с альта на тенор. Сам инструмент оказался значительно больше и тяжелее привычного альта, но главное, — понадобилось перестраивать все дыхание, ведь в тенор-сакс необходимо вдувать гораздо больше воздуха. А поскольку я тогда ничего не знал о том, как правильно дышать при игре на саксофоне, экономя воздух, и не дуя, что есть мочи,

то первое время у меня даже кружилась голова от избытка кислорода в легких. Вдыхал я воздух ртом, прямо в легкие, вместо того, чтобы использовать брюшную полость, вдыхая по возможности через нос. Помню, как первые годы, играя на саксофоне, я надувал щеки как лягушка, задыхался, становился красным как рак, пока интуитивно не понял, что не прав. В дальнейшем мое дыхание изменилось коренным образом и при игре на саксофоне, и в жизни. В этом мне очень помогли самиздатские книги, посвященные древней науке индийских йогов о пранайяме, правильном дыхании. Еще позднее я получил подтверждение своим дыхательным приемам из теории нашего ученого Бутейко.

Ну, а тогда, в самом начале своей саксофонной практики я рьяно взялся заниматься на новом саксофоне, зная, что теперь отступать некуда, ссылаться на плохой инструмент, чтобы оправдать отсутствие хорошего звука, больше не на что. Здесь я хотел бы сделать чисто профессиональную врезку относительно того, чем является звук для исполнителя на духовом инструменте. Звучание, хороший тембр саксофона, трубы или тромбона — это основа профессионального мастерства. Если у исполнителя нет звука, то все остальные качества — умение быстро играть пассажи, знание гармонии, умение читать с листа ноты любой сложности — все это никому не нужно, потому что не производит впечатление, не звучит. Поэтому прежде всего необходимо выработать у себя устойчивый, профессиональный, красивый звук. Существует большая разница в том, как приходит звук к исполнителям на разных видах духовых инструментов. Саксофон характерен тем, что начинающему исполнителю довольно легко, почти с первой попытки, извлечь подобие нот и, перебирая клапаны, даже сыграть простую мелодию. Эта кажущаяся простота нередко вводит в заблуждение начинающего саксофониста, который, не добившись хорошего звука, забрасывает упражнения и переходит к исполнительской практике, стремясь играть какую-то музыку, в каком-нибудь составе. Таким образом плохой, не поставленный звук фиксируется и остается надолго, если не навсегда. Избавиться от него, улучшить его после того, как долго играл с неверным звукоизвлечением, крайне трудно. Но не менее трудно начинающему музыканту сдерживать себя и не играть никакой музыки до тех пор, пока не появится правильный звук. На трубе все по-другому. Там для извлечения первого звука нужны гораздо большие физические усилия. Без помощи педагога, который должен кое-что показать, и не натренировав мышцы губ, невозможно перейти к исполнению даже простых гамм. Сама

специфика трубы или тромбона заставляет исполнителей на этих инструментах сперва овладевать звуком, а это процесс очень трудоемкий и продолжительный Поэтому среди саксофонистов гораздо больше людей с некачественным звуком, чем среди трубачей или тромбонистов.

Все саксофонисты моего поколения, начинавшие играть в послевоенные годы были самоучками, поскольку класс саксофона просто отсутствовал в музыкальных учебных заведениях любого уровня. И у большинства отечественных саксофонистов того времени, игравших в ресторанах, на танцплощадках и в эстрадных оркестрах, был специфический, «нефирменный» звук, с мелкой вибрацией, квакающими подъездами к каждой ноте, неустойчивый и некрасивый по тембру, «тухлый», как мы говорили. Для меня, как и для небольшой, группы саксофонистов, нацеленных только на «фирменное» звучание, образцом был звук Чарли Паркера на альте, Сонни Роллинза на теноре, Джерри Маллигана на баритоне. Позднее для меня образцом альтового звука стал Джуллиан Кэннонболл Эддерли, а тля тенористов — Джон Колтрейн. Но, просто слушая, и подражая своему кумиру, получить хороший звук не удавалось. Он как был, так и оставался тухлым. Для меня это было мучительной проблемой многие годы, тем более, что я с самого начала, впервые взяв в руки инструмент, пошел по неверному пути, и начал играть по «халтурам», многого не умея. Когда ко мне попал тот самый новенький «Weltklang», я уже имел почти годовую практику игры на альт-саксофоне, закрепив все возможные пороки, свойственные для самоучки — неправильное звукоизвлечение, неправильную постановку рук на клапанах, неверное представление об аппликатуре. Хорошо, что я хоть вовремя понял это и не считал себя мастером, как это нередко происходит с новичками. Но лень, нежелание тратить время на скучные упражнения, к джазу отношения не имеющие, принесли свои плоды — ничего «фирменного» не получалось. Получив новый инструмент, я решил начать заниматься звуком и техникой. У нас дома в библиотеке моей мамы я нашел довольно много классических нот учебного характера, пособий по сольфеджио, упражнений для фортепиано типа этюдов Гедике, инвенций Баха и тому подобного. Хотя они не были предназначены для саксофона, я использовал их в своих целях, чтобы научиться играть не только музыку из головы, но и по нотам. Это были первые попытки приобрести обычный академический профессионализм самостоятельно. Но играя все эти далекие от джаза упражнения, я чувствовал, что как джазмену мне это дает не так уж много. И тем более не способствует улучшению тембра моего саксофона. Лишь позднее, когда у меня

появился магнитофон «Яуза 5» с тремя скоростями, я стал применять методику, при которой импровизации Чарли Паркера, записанные на пленку, воспроизводились в два раза медленнее и списывались в нотную тетрадь. Медленное воспроизведение позволяло расшифровать молниеносные пассажи великого мастера, которые вначале казались просто недосягаемыми. Из этих списанных нот и делались упражнения, которые игрались сперва медленно, а потом доводились до настоящего темпа. Такие занятия имели колоссальное значение. Вместе с пассажами Чарли Паркера подсознательно усваивался тембр его саксофона, акцентировка фраз, ритмические особенности исполнения и даже дыхание. Но это пришло позже, в 60-е годы. А пока я был начинающим саксофонистом, студентом архитектурного института и меня ждала поездка на Целину, в Казахстан.

ЦЕЛИНА

Летом 1958 года всех студентов второго курса нашего ВУЗа отправили в обязательном порядке на Целину. Отлынивание было равносильно отчислению из института. Не поехали лишь те, у кого были на то веские основания, подкрепленные справками, или «блатные», то есть дети каких-нибудь особых родителей. Так я стал одним из первых целинников, проведя около четырех месяцев в Павловском зерносовхозе, занимавшем площадь чуть ли не трех Бельгий. Все происходило так, как можно увидеть сейчас в кадрах кинохроники. Толпы комсомольцев-добровольцев на вокзале, счастливые лица, песни, музыка, энтузиазм, неподдельная вера в светлое будущее, вагоны-теплушки. Вместе со студентами в поезде отправлялись туда и настоящие целинники, то есть те, кто собирался остаться там на всю жизнь. Мне, городскому пижону это было непонятно, но на короткий срок я решил поехать со всеми и даже не пытался «сачкануть» при помощи какой-нибудь справки, тем более, что я брал с собой свой новый саксофон, чтобы заниматься. Пребывание на Целине дало мне многое. Я увидел там истинный трудовой порыв тех, кто собирал гигантский урожай зерна — трактористов, комбайнеров, шоферов. Я видел этот урожай, лежавший в виде бесконечных буртов зерна на земле. Мы пытались спасать это бурты, перелопачивая их с места на место, чтобы они не «сгорели» под собственным весом. Мы поняли, покидая Целину в октябре месяце, когда там уже началась зима, что весь этот урожай, о котором зерносовхоз очевидно уже отрапортовал стране, полностью пропадет, так как хранить его пока негде. Именно на

Целине я еще раз получил веские подтверждения моей неприязни к советской пропаганде, ко всей этой лживой помпезности. А изумляться тогда было отчего. Ведь мы своими глазами видели масштабы этих потерь, потерь человеческого труда, энтузиазма, веры, зерна. Помимо работы с зерном мы пытались поначалу что-то строить там, какое-то зернохранилище, коровник. Все это было брошено недостроенным и пропало. Даже у самых инфантильных и равнодушных ребят пребывание на Целине оставило чувство какой-то нелепости.

А если говорить о положительных последствиях этой поездки, то все трудности, с которыми нам пришлось там столкнуться, дали богатейший жизненный опыт, неоценимый для жителя города. Само ощущение оторванности от цивилизации, нахождение в черноземной пустыне без деревьев или кустиков на сотни километров вокруг сильно обогатило гамму доступных нам переживаний. Сперва непереносимая жара, позднее — морозы, подкрепляемые постоянно дующим в одном направлении и с одной силой ветром. Не прекращавшийся свист ветра навевал непреодолимое чувство тревоги, от которого невозможно было избавиться волевым усилием, когда ты разумом прекрасно понимал, что оснований для тревоги нет никаких. Постоянное ощущение голода, счастье от банки сгущенки, завезенной в местную лавку, отсутствие кроватей и даже матрацев, спанье на земле под общим одеялом, вынужденное безделье, сменяющееся авралом, проявление истинных человеческих качеств тех, кто был рядом.

Фото 1 Фото 2 Фото 1.

Саксофон был для меня просто спасением в этих условиях. С наступлением темноты, а она в тех местах просто абсолютная, делать в мазанке без света было нечего. Тогда я уходил и начинал заниматься. Мест для занятий у меня было два. Одно, поблизости от нашего домика, представляло собой пустую брошенную цистерну, неизвестно как попавшую сюда. С большим трудом и не без помощи кого-нибудь из друзей, я забирался внутрь, садился там на ящик и начинал играть. При этом я испытывал колоссальное удовольствие от своего звука, который приобретал идеальные свойства в цистерне, благодаря отражению от массы металла. Это был небольшой самообман, но он стимулировал мой энтузиазм. Я мог, если позволяло время, сидеть и играть там часами. У меня был там и помощник, студент с нашего курса Женя Кулага. Узнав, что я беру на Целину саксофон, он взял с собой малый барабан и тарелку, чтобы аккомпанировать мне. Он не был барабанщиком, и даже не играл в самодеятельном институтском ансамбле, но страстно любил музыку и хотел

научиться играть. Когда я заканчивал играть свои упражнения, сидя в цистерне, он залезал ко мне со своим барабаном и тарелкой. После этого мы начинали играть джаз вдвоем. Он держал ритм, играя по тарелке, а отдельные сбивки исполнял на малом барабане. Получался небольшой концерт для всех желающих, которые располагались снаружи, вокруг цистерны и слушали. Так как других развлечений, не считая карт, шахмат или разсказывания анекдотов, там не было, то большинство «целинников» собирались и слушали нашу игру в независимости от степени любви к джазу.

Затем я нашел еще одно место для занятий. Это было громадное помещение недостроенного зернохранилища с высокими бетонными стенами, но без перекрытий. Оно находилось на приличном расстоянии от нашего домика. Это меня и устраивало, так как иногда необходимо было играть то, что не предназначено для постороннего уха, то есть скучные пассажи, которые, вдобавок, еще и не выигрываются, не получаются. В светлое время суток или при полной луне я удалялся к этому зернохранилищу и играл там, уединившись, стоя между бетонных стен, которые тоже здорово резонировали, значительно улучшая мой звук. На Целине я настолько привык к этому своему искусственно улучшенному звучанию, что был неприятно удивлен, обнаружив уже в Москве, что далек от идеала, что на самом деле звук мой так и остался «ватным», что фирменной жесткости в нем особенно не прибавилось. Как выяснилось гораздо позднее, на саксофонах фирмы «Weltklang» получить настоящий звук практически невозможно, поскольку они сделаны из очень плохого металла. Не даром саксофоны этой фирмы получили среди профессионалов прозвище «тазики». Поэтому, поиграв на своем «тазике» года два, я сдал его обратно в профком, вернее, передал одному из участников самодеятельного оркестра, а сам вернулся обратно на альт-саксофон, купив себе на «бирже» довоенную развалину, но профессиональной модели.

Нас задержали на Целине до глубокой осени. В Москве шли дожди, а там уже наступила настоящая зима, выпал снег, ночами были сильные морозы. Поскольку никто из нас не взял с собой теплой одежды, думая, что нас вернут обратно к началу учебного года, возникли проблемы. На месте нам выдали ватники и резиновые сапоги, но этого было недостаточно. Тогда наш институт прислал большое количество старых байковых одеял, которые предназначались для укрывания по ночам. Но мы использовали их иначе. Девочки, умевшие обращаться с ножницами и иголкой с ниткой, скроили нам из одеял нечто, напоминавшее мексиканские пончо, накидки с дыркой для

головы. Кроме того, мы смастерили себе теплые головные уборы из обрезков одеял, очень смахивавшие на шапочки для заключенных. В таком виде мы и ходили по бескрайней заснеженной пустыне, иногда не зная, чем себя занять. Одному из студентов бабушка умудрилась прислать из Москвы посылкой ватное одеяло невообразимых размеров. Под ним умещалось несколько человек, в том числе и я. Спали одетыми во все, что было. Утром вылезать из-под одеяла было мужественным поступком. Снаружи стояла бочка с водой, которая за ночь покрывалась коркой льда, так что первый, кто вставал, пробивал маленькую прорубь, чтобы умыться и почистить зубы. Если работы в этот день не было, то некоторые из нас так и не вставали подолгу, продолжая лежать в оборудованной берлоге, не приводя себя в порядок. Этот короткий жесткий опыт пребывания в трудных условиях дал мне очень много. Я на себе прочувствовал, каково было тем, кто воевал, кто мотал срок в ГУЛАГе. Позднее, в 60-е годы, когда я работал во ВНИИ Технической эстетики, мне пришлось общаться с представителями советской интеллигенции, отсидевшими в сталинских лагерях. Некоторые из них старались никогда не вспоминать о том, что им пришлось пережить. Но были такие, кто постоянно, при любом случае переходил к воспоминаниям о ГУЛАГе. Я помню человека по фамилии Тойтельбаум, который был до войны одним из руководителей крупнейших строек металлургической промышленности, типа Магнитки, и попал под репрессии как враг народа, просидев шестнадцать лет. То, что он рассказывал мне о происходившем в этом аду, не укладывается в сознании человека, никогда не переносившего хоть что-либо подобное. Одна из простых истин, которую я узнал из таких рассказов, сводилась к тому, что в условиях бараков, холода и голода, не говоря об издевательствах и пытках, там, где люди умирали как мухи, выживали те, кто не прекращал чистить зубы каждое утро, несмотря на кажущуюся бессмысленность такого занятия. И еще выживали те, кто работал в похоронных командах. Вспоминая свой короткий опыт жизни на Целине, я смог, как мне кажется, оценить ту пропасть, которая разделяет жизненный опыт обычных людей, живущих на свободе, и тех, кто побывал в зоне, особенно — в сталинские времена. На блатном языке эту разницу очень просто выразить двумя противоположными понятиями — «зэки» и «фраера». Зэк по сравнению с фраером — это человек, обладающий дополнительным жизненным опытом, особой приспособляемостью, позволяющей выживать и существовать в сложных условиях. По сравнению с ним фраер — это изнеженное и не всегда приспособленное к жизни существо, вызывающее, в

лучшем случае, сожаление. Странно, но люди, долгое время прожившие в зоне, попадая на волю, в мир фраеров, не могут вписаться в их ритм и правила жизни и интуитивно стремятся обратно. Таков парадоксальный опыт. Я не зря коснулся этой темы, поскольку события после перестроечных лет навели меня на некоторые сопоставления. Когда в конце 80-х у меня, как и у всех советских людей появилась возможность беспрепятственного выезда за границу и более трезвого сравнения жизни нашего общества и западного, мне пришло в голову, что мы, советские люди, прожившие всю жизнь в условиях дефицита еды и товаров, отсутствия информации, свободы слова и передвижения, свободы вероисповедания и многого другого, и жившие, как нам казалось, неплохо, то есть прожившие жизнь не зря, — мы уподобились зэкам. Для нас население стран с западной демократией, с экономической и политической свободой и прочими радостями — это настоящие фраера. Я понял, насколько легче во многих отношениях жилось всегда гражданам тех же Соединенных Штатов Америки по сравнению с советскими людьми. Бывая в Америке и приглядываясь к людям, которых встречал там, к нормальным, честным и трудолюбивым гражданам, доброжелательным, верующим и слегка ограниченным в смысле круга интересов, я мысленно спрашивал себя, а смогли бы они достичь своего благополучия, живя в наших условиях где-нибудь в 60-е или 70-е годы (не говоря про конец 30-х), где ничего нельзя, где лучше ничего не делать и ничего не иметь? Бывая на Западе, я нередко ощущал себя типичным зэком по сравнению с местными фраерами. И еще я почувствовал, что мне из родной «зоны» никуда не хочется, здесь мне все известно и привычно. Аналогично, я прекрасно понимаю всех этик стариков и старух, выходящих с плакатами Ленина и Сталина на демонстрации, требуя возврата старого режима. Эти люди слишком долго прожили в зоне. Новый строй, другие, фраерские законы им не нужны. В новом мире надо отвечать за себя самому, надо зарабатывать на хлеб своим трудом, а не надеяться на гарантированную пайку. И еще не надо забывать, что в зоне есть не только зэки. Там приспособилась жить громадная армия тех, кто этих зэков охраняет, кто властвует над ними, в чьих руках находятся их судьбы. Это ВОХРа во всех ее проявлениях, категория людей, развращенная сталинскими правилами столкновения уголовников с политическими, беспредельной властью. С крушением режима эта армия работников ГУЛАГа потеряли былую власть, которая не сравнима ни с каким материальным благополучием, да его у них и не было, они и сами жили не намного лучше зэков. Но зато при шаге влево или шаге

вправо могли безнаказанно стрелять. Сюда же я отношу еще одну армию граждан, прилепившихся к мелкой партийно-бюрократической власти, дававшей какие-то привилегии в виде пайков, загранпоездок, разных талонов и купонов и такой же мелкой власти над другими. В отличие от узкой верхушки, сохранившей и начальственный статус и материальные блага, эти потеряли все. Поэтому, вместе со своими зэками они тоже хотели бы вновь оказаться в зоне, то есть в нашем социалистическом прошлом. Если масса желающих этого окажется достаточной, чтобы, играя по новым демократическим правилам, обнаружить свои преобладающие предпочтения, то я не исключаю, что Россия вернется к привычной прежней формации, но на этот раз уже не надолго, в форме фарса.

Однако, всему приходит конец. Нас, студентов Московского архитектурного института вместе со студентами других ВУЗов страны отправили по домам, продолжать учиться. Перед отъездом местное целинное начальство приехало с мешком медалей «За освоение целины», которые раздали всем без исключения. Так я стал орденоносцем первый и последний раз в жизни. Обратно мы ехали в нормальных купированных вагонах, с матрацами и бельем, которое показалась роскошью, настолько мы одичали. В дороге я впервые столкнулся тогда с таким видом предпринимательства, как торговля всякими запрещенными вещами, которая осуществлялась людьми, прикидывавшимися глухонемыми. Такой концентрации глухонемых я не мог себе представить. За двое с лишним суток пути они постоянно ходили по вагонам, предлагая различную фото- и типографскую продукцию. Они входили в купе, оставляли на столе пачки с фотографиями или текстами и уходили, давая возможность ознакомиться с материалом. Чего там только не было — и открытки лирического содержания, и сонники, и гадания. Порнографии тогда еще не предлагали, она появилась гораздо позднее. Идя обратно по вагону, «глухонемые» собирали товар или деньги. Я не удержался и купил несколько замечательных образцов фото-китча на любовные темы. Там были задумчивые девицы с дореволюционной внешностью и обязательная надпись от руки типа: «Одно сердце я имею, и то дарю его тебе». Или парочка красавица-дэвушка и красавец-грузин, и надпись с ошибками «Откин мой друг минутную печал, люби меня с той же старой силой». Некоторые детали фотографий были подкрашены анилиновыми красками. Я был крайне счастлив, приобретя эти раритеты. Когда я слышу высокопарные рассуждения о том, что такое интеллигенция, часть ли это народа или это то, что не входит в понятие «народ», тем более — «простой народ», то я

знаю точно, что те, кто покупает такие открытки на юморе — это интеллигенция, а те, кто на полном серьезе это народ. К счастью, я сохранил некоторые образцы этого китча 50-х и привожу их здесь в качестве иллюстраций.

Фото 1 Фото 2 Фото 3 Фото 4.

Целина дала мне очень много и по части уважения к физическому труду. Из-за нелепости организации нашей трудовой деятельности там, а нас постоянно кидали с одной работы на другую, мне пришлось ознакомиться с несколькими профессиями. Мы сами делали саман — сырой кирпич из местной глины, смешанной со всяким мусором. Мы научились класть из него стены для коровника. Освоили примитивные плотницкие приемы при постройке того же коровника. Однажды нас попросили помочь местным пастухам обработать огромное стадо коров и быков. Каждой скотине надо было сделать какую-то прививку и поставить клеймо. Стадо загнали в коровник и выгоняли животных по одному через специальный пропускник типа маленькой клетки, где деваться было некуда. Мы зашли в коровник вместе со стадом и должны были подтаскивать животных к выходу. Коровы, с которыми проделывали эту болезненную процедуру, естественно, издавали тревожные вопли, так что в стаде началась паника и чтобы подтащить следующее животное к выходу, надо было гоняться за ним по коровнику вдвоем или втроем, пытаясь ухватиться за рога и за хвост. Только так скотина поддавалась. Сперва я даже пожалел, что ввязался в эту авантюру, поскольку стадо состояло не только из коров и телок. Там были и быки разного возраста. В других условиях, где-нибудь в деревне я обычно обходил этих животных стороной — как бы не пырнуло рогом. А здесь мы сами начали набрасываться на бедных животных, хватать за рога, крутить хвосты и тащить к выходу. Довольно скоро стало ясно, что в условиях паники даже у быков пропала агрессивность, остался только страх. А иначе бы нас там моментально изуродовали. Когда коровник опустел, мы почувствовали колоссальную гордость. Мне было приятно, что я, откровенный московский интеллигент смог проделать эту непростую работу.

Если уж вспоминать студенческие годы, проведенные в двух московских вузах, МИСИ и Архитектурном, то за время ежегодных летних «практик», входивших в учебное расписание, мне пришлось поработать и грузчиком на силикатном заводе, и сварщиком, и кровельщиком, и каменщиком, и прорабом на строительстве нового корпуса газеты «Правда» у Савеловского вокзала. Для меня это было действительно практикой, но не только в прямом смысле освоения разных профессий. Гораздо

важнее были психологические последствия этих летних хождений в совершенно другую жизнь, в жизнь тех людей, которые являлись моими классовыми антиподами, с которыми приходилось сталкиваться лишь в транспорте и на улице, которые казались агрессивно-недоброжелательными к пижонам и интеллигентам вроде меня. Работая вместе с простыми трудягами, не имевшими ни малейшего понятия о культурных ценностях людей моего круга, я научился не злиться на них, я постарался не презирать малообразованных людей. А ведь такое отчуждение и составляет основу классового антагонизма. Я не могу утверждать, что полностью избавился от этих неприятных переживаний. И по сей день, когда я сталкиваюсь с агрессивным жлобом, внутри поднимается классовая гордость интеллигента, но ее можно подавить сознательно и выйти из неприятной ситуации массой способов, чаще всего — на юморе.

Месяц в деревне

Летом следующего 1959 года я решил отправиться отдыхать в глухую русскую деревню, чтобы побыть на природе, а заодно позаниматься на саксофоне. Появилась у меня в те годы непреодолимая тяга к русской деревне, желание пожить среди простых людей, поесть простой пищи, попить парного молока. В этом было какое-то противоречие, поскольку с детства я рос с сознанием городского мальчика, да еще и интеллигента. Даже в простой дворовой среде отношение к колхозникам и работягам было явно отрицательным. Если надо было обидеть кого-то, то часто употреблялась фраза: «Ну ты, колхоз!», в ходу были шутки типа — «Тормози лаптЁй, дярЁвня близко!». К рабочему классу презрение шло не столько от дворовых умников, сколько от блатных, не собиравшихся «ишачить» никогда. Но когда я стал студентом, большим пижоном и снобом, во мне неожиданно проявились какие-то врожденные инстинкты, оставшиеся от предков, особенно по линии отца. Решив провести часть каникул в деревне, я сел на междугородней станции в автобус «Москва Новгород» и ранним утром, не доезжая километров двадцать до Великого Новгорода, вышел из него в одной из приглянувшихся мне деревушек. Попросился в первый попавшийся дом и поселился там со своим саксофоном. Я оказался в деревне, где не было электричества и радио, где советская власть почти не чувствовалась, там просто жили. Живя в этой деревне, я узнал от ее обитателей массу неожиданных вещей, которые тогда в моем сознании просто не укладывались. В частности, о том, что во

время войны там стояли немецкие войска, но военных действий там практически не было. Поэтому немецкие солдаты страшно боялись провиниться, так как за нарушения дисциплины их отсылали на действующие фронты. С населением деревни у оккупантов были самые мирные отношения. В каждом доме жили солдаты, которые даже помогали по хозяйству. Если приставали к бабам или мародерничали, то, как это ни странно, можно было пожаловаться, и виновный оказывался на фронте. В лесах были партизаны из тех, кто не мог оставаться в деревне, коммунистов, колхозных активистов. Но в этой местности, согласно рассказам жителей деревни, они ничего против немцев не предпринимали, поскольку в этом случае были бы расправы с мирным населением. Они приходили в деревню к своим родственникам тайно, по ночам, за продуктами. Им все давали, но умоляли ничего не делать. Немцев, с другой стороны, тоже устраивала такая спокойная жизнь и они особенно на партизан не охотились. Меня тогда страшно поразили эти рассказы, настолько они не соответствовали сложившемуся образу фашистов, да и всей, известной нам, истории партизанской войны. Я удивился еще и тому, как смело, не боясь попасть в лагеря, рассказывали мне обо всем этом простые бабы и мужики. В общем, деревня оказалась глухой, что и надо было. Я начал регулярно ходить в лес, правда с опаской, поскольку меня предупредили, что здесь такие дремучие леса и так легко заблудиться, что лучше далеко не забредать. Один раз я действительно потерял дорогу и, если бы не солнце, обратно бы не вышел. Но главное, я мог спокойно заниматься на саксофоне. В Москве такой возможности у меня почти не было, я обязательно кому-нибудь мешал. Здесь же до меня не было дела никому. Местные мужики однажды сказали в шутку, что этой штуковиной неплохо бы на охоте приманивать уток, на том их реакция на саксофон и ограничилась. Со временем, познакомившись поближе с небольшим населением деревни, я стал даже принимать участие в вечерних компаниях с выпивкой самогона, белесой мутной жидкости, без запаха спиртного, но с каким-то странным неприятным вкусом. Самогон пился очень легко и на голову не действовал, но зато встать из-за стола и пройти два шага оказывалось невозможным, ноги становились абсолютно ватными и бесчувственными. Сидя с деревенскими мужиками за выпивкой, беседуя на разные темы, я пытался понять этих людей, чтобы изжить в себе это неприятное чувство превосходства. Мне стало ясно одно — между мной и ними пропасть в смысле знаний, образованности. Они живут в другом информационном поле или, как говорят ученые, континууме. Но это ничего не меняет. В их среде человеческие

качества остаются неизменными. Здесь я встречал хитроватых и вороватых мужичков с плебейскими наклонностями, завистливых и недоброжелательных. Здесь же мне посчастливилось наблюдать крестьян, особенно среди пожилых, обладавших врожденным благородством души, которое приписывается исключительно потомственным аристократам. Таких цельных характеров, таких положительных во всех отношениях личностей в условиях большого города отыскать сейчас гораздо труднее.

В этой деревне со мной произошло событие, вновь всколыхнувшее во мне патриотизм. Километрах в полутора от моей деревни, на шоссе Новгород Москва, находилась автозаправочная станция вместе с магазинчиком и кафе. Ее построили недавно, в соответствии с организацией в СССР международного автотуризма. После фестиваля 1957 года в железном занавесе приоткрылись какие-то дверки, главным образом — с той стороны. Через финскую границу иностранцы на машинах попадали в Ленинград, затем ехали в Новгород, в Москву и еще дальше. Но об этом тогда мало кто знал. Я частенько ездил на хозяйском велосипеде в магазинчик при авто заправке за пивом. Но однажды, приехав туда, я увидел, что рядом с магазинчиком стоит красный «жучок» «Volkswagen», а в кафе сидят за стойкой молодая пара иностранцев. Мне страшно захотелось устроить хэпенинг. Дело в том, что я, находясь в деревне, носил одежду, взятую у хозяина дома — ватник, кепку и резиновые сапоги. Без всего этого было бы просто невозможно ходить по болотам и лесам. Я был тогда достаточно щуплым, а в этом облачении выглядел простым деревенским мальчиком. К сожалению, английским языком я владел плохо, но не настолько, чтобы не начать разговор с иностранцами. Когда я обратился к ним с вопросом, кто они и откуда, выяснилось, что девушка — американка, а ее boyfriend — немец из ФРГ, что они наняли машину и путешествуют с целью увидать Советский Союз. Они очень вежливо и доброжелательно пошли на контакт, приняв меня за юного аборигена. Тогда я спросил, любят ли они джаз, Американка, опешив, сказала, что конечно да, а немец, как я понял не очень то его знает, но, как и все современные люди, конечно любит. После этого я начал свой психологический эксперимент с американкой. Помнится, я сходу задал ей сугубо квалифицированный вопрос по поводу того, как она соотносит гармонические нововведения Телониуса Монка и Хораса Сильвера. Она не поверила своим ушам. Для нее начался простой сюрреализм. Услышать такой вопрос из уст аборигена, в лесной глуши, в дикой стране, какой тогда представлялась советская Россия жителям Запада, было чем-то нереальным. Уже поняв все

заранее, я продолжал сыпать вопросами, зная, что американка гораздо меньший специалист в джазе, чем я. Они оба так были удивлены всем этим, что я решил сжалиться над ними и раскрыл карты, объяснив, что я не деревенский мальчик, а московский студент-архитектор, джазмен, и здесь — на отдыхе. Тем не менее, их изумлению не было предела. Когда я стал расспрашивать американку о своем любимом Джерри Маллигане, выяснилось, что ничего особенного она о нем рассказать не может, хотя ей известно это имя и она однажды была на его концерте в Нью-Йорке. После этого я начал их тихо презирать. Решив добить их окончательно, я назначил им встречу в Москве в удобное для всех время. Тогда на Неглинке, за Малым театром, еще был ресторан «Арарат» с прекрасной восточной кухней. Вот туда-то я и пригласил своих новых знакомых с одной только целью — продемонстрировать широту русской души. Мне захотелось накормить их так, как они еще не ели в своей жизни, чтобы потом долго вспоминали Москву. Так оно и вышло. Я думаю, что эти поедатели гамбургеров и хот-догов никогда раньше не ели столько икры, не пробовали теплого лаваша, армянской бастурмы и суджука, цицмата, цыплят табака, шашлыков, коньяка «КВ» и много другого. Наблюдая за тем, какое удовольствие получают мои гости от всего великолепия кавказско-московской кухни, я почувствовал, что мне ничего от этих иностранцев не надо. Я понял, что если попрошу у них хоть что-нибудь, подарить или продать, то испорчу все впечатление от данного момента, если не от страны. Я почувствовал себя патриотом, а главное, я понял, что отнюдь не все иностранцы умнее и культурнее нас. Так постепенно, само собой, испарялось то, что органы пропаганды называли низкопоклонством перед Западом.

Глава 7. Кафе «Молодежное»

Идея создания кафе, явившегося по сути первым официальным молодежным и джазовым клубом в СССР, принадлежала целиком МГК — Московскому Городскому Комитету Комсомола. Была осень 1961 года, пик хрущевской «оттепели», время, когда надежды на послабления и улучшения еще теплились, когда в МГК пришли в качестве так называемых внештатных инструкторов вполне приличные люди. Да и среди профессиональных комсомольских работников, в среде карьеристов-перестраховщиков в тот период попадались еще романтически настроенные «комсомольцы-добровольцы», принципиальные, честные и рискованные. Должность внештатного инструктора была лишь поводом делать хорошие дела, пользуясь именем МГК как прикрытием. Как правило, это были люди сравнительно немолодые, получившие высшее образование, специалисты в своих областях. Именно на них и были целиком возложены организация и функционирование «Молодежного». Никаких денег за эту работу никто не получал, это даже и в голову не приходило — все строилось на голом энтузиазме.

Я думаю, что те, кто выдвинул и санкционировал идею создания такого заведения, будь то партийные чиновники или органы политического надзора, были людьми дальновидными и неглупыми. Здесь убивалось сразу несколько зайцев. Во-первых, это кафе предназначалось для «выпускания пара», по аналогии с функционированием клапана в паровом котле, когда при возрастании давления до критической величины, клапан открывается и автоматически спускает немного пара, предотвращая взрыв котла. Во-вторых, такое место становилось очень удобным наблюдательным пунктом для самых разных ведомств идеологического и политического надзора. Здесь, при определенном терпении с их стороны, появлялась возможность всегда быть в курсе дела всех модернистских увлечений молодежи, к примеру — джазом, абстракционизмом, западной литературой и поэзией, запрещенными советскими изданиями, религиозными и духовными учениями. Ну, и в-третьих, столице СССР в посткультовский период демократического заигрывания с остальным миром было просто необходимо иметь доказательства того, что и у нас в стране есть все, и джаз, и модные молодые люди, и вообще — свобода мысли и поведения. Это была типичная форма показухи, рассчитанная на наивных иностранных гостей разного уровня, на отнюдь не наивную западную прессу.

Кстати, мы тогда это прекрасно понимали и всячески подыгрывали властям, так как для нас это было единственным шансом выйти на поверхность из убогого подпольного существования в форме художественной самодеятельности, игры на танцах в заводских или институтских дворцах культуры или обслуживания советских эстрадных певцов.

Я попал в «Молодежное» благодаря моему другу, архитектору Володе Кильпе. Он был автором проекта интерьера кафе, внештатным инструктором МГК и в дальнейшем — членом Совета кафе. Именно ему, еще в период обсуждения самой идеи кафе-клуба в МГК пришла в голову мысль сделать джаз основой культурной программы кафе, пригласить джазменов. Тогда эта мысль была довольно смелой. Дело в том, что даже в послесталинское время к джазу в нашей стране отношение было хуже некуда. В официальных сферах он продолжал считаться вражеским искусством, чуждым советской идеологии. В народной же массе, в обывательской среде джаз всегда ассоциировался исключительно с ресторанным пафосом, пьяными танцами, жратвой, угаром, загулом. Как не вспомнить тут сакраментальные слова из послевоенных кабацко- дворовых песен типа «Венгерского танго», где после сакраментальной фразы: «с тобой пройдем мы в ресторана зал, нальем вина искрящийся бокал…» следует: «расскажи о чем тоскует саксофон, голосом своим терзает душу он…» Или в другой популярной тогда песне: «так проходит вся жизнь в угаре пьяном… где плачет пьяный саксофон, рыдает скрипка, а на бледных губах дрожит улыбка…» Нашему поколению послевоенных джазменов предстояло переломить эту тенденцию и доказать, что джаз — это искусство серьезное и содержательное, что его место на концертной сцене, а не в кабаке. Собственно говоря, проблема была не новой. Как это ни странно, на родине джаза, в США, за изменение общественного статуса этого жанра велась борьба уже с 40-х годов, если не раньше. Тем более, что к началу 60-х само искусство джаза настолько преобразилось в сторону усложнения и утонченности, что говорить о его исключительно развлекательской функции стало нелепым. Достаточно вспомнить Дэйва Брубека, Орнета Коулмэна, Стэна Кентона и Гюнтера Шуллера, организацию «Джаз в филармонии» Нормана Грэнца. Тем не менее, пренебрежительное, потребительское отношение к джазу в определенных респектабельных кругах американского общества существует и по сей день.

Появлению кафе «Молодежное», а вслед за ним — «Аэлиты» и «Синей птицы» — предшествовал ряд попыток организации джаз-клубов в Москве. Одна из первых была предпринята где-то в

середине 50-х небольшой кучкой энтузиастов-романтиков, куда входил и я. Это были не музыканты, а просто неугомонные фанатики джаза. В то время я и не думал, что стану серьезно заниматься исполнительством, да еще на саксофоне, а энергию, порождаемую постоянным восхищением, я бы даже сказал — восторгом от всего, что было связано с джазом, девать было некуда. Поэтому, когда на каких-то «процессах» и институтских вечерах я познакомился с такими же фанатиками — Алексеем Баташевым и Леонидом Переверзевым, то образовалась компания заговорщиков. Решено было создать джаз-клуб. Что это такое, мы толком не знали, но представляли его себе как некую общественную организацию, призванную всячески способствовать развитию джаза в СССР.

Кто-то из упомянутых выше договорился в одном из ЖЭКов Бауманского района и нам дали крохотную комнатку в полуподвале старого дома где-то в районе Ново-Басманной улицы. Я помню, как мы навесили на дверь этой комнаты свой замок, изготовили копии ключа и раздали каждому из «членов клуба». А было нас всего несколько человек. Я страшно гордился, нося этот ключ в кармане, чувствуя себя кем-то вроде молодогвардейца-краснодонца, только наоборот. На самом деле, мы даже не подозревали, какую опасную игру затеяли. Хоть Сталин в тот момент был уже на том свете, отношение советской власти к несанкционированной активности любого рода у советской власти было прежним. Везде им мерещился заговор. Ну, а джазовое подполье в условиях набиравшей обороты холодной войны, носило явную политическую подоплеку. Ведь партия уже создала образ врага в будущей войне — им стала Америка, с ее джазом, кока-колой и жевательной резинкой.

Первый сигнал об опасности я получил неожиданно и вовремя. На одном из наших «заседаний» в той самой комнатушке мы составили проект Устава для членов джаз-клуба, с целями и задачами, правами и обязанностями и т. д., как положено. Все было зафиксировано от руки на листочках бумаги. Возник вопрос, где и как все это отпечатать и размножить. Стали выяснять, у кого есть дома пишущая машинка, и оказалось, что только у меня, вернее, у моего отца, научного работника, который купил ее в комиссионном после войны для своих нужд. Это была добротная немецкая довоенная машинка фирмы «Torpedo», которую я хорошо освоил, еще будучи старшеклассником, когда надо было отпечатать экзаменационные билеты, тайком раздобытые перед экзаменами. Я как-то привык считать ее своей и поэтому, придя со «сходки», засел за печатание «Устава». И здесь ко мне подошел мой отец и спросил, для чего я взял машинку. Я, ничего и не

желая скрывать, показал предполагаемый текст. Его реакция была настолько неожиданной, что я подумал, что у него не в порядке с психикой. Мой отец вдруг страшно разозлился и перепугался. Он схватил машинку вместе с заправленной туда бумагой, на которой уже красовался заголовок «Устав джаз-клуба», и напомнил мне, что я не имею права без спроса пользоваться этой вещью. Поначалу возник не просто конфликт, а скандал, так как я почувствовал, что не выполню почетного задания нашей организации и пытался машинку не отдавать. Затем отец, осознав серьезность моих намерений, взял себя в руки и начал логично и обоснованно объяснять мне, какая опасность поджидает не только меня, но и всю нашу семью, если листочки, напечатанные на этой машинке, попадут в руки спец органов. Он, как секретарь парткома у себя на работе, прекрасно помнил, как в сталинские времена бесследно пропадали молодые люди, заподозренные в каких-либо организованных действиях, будь то кружок эсперанто или любителей импрессионизма. Он также поведал мне, что все печатающие машинки находятся на учете в КГБ, и что по шрифту ничего не стоит определить владельца. Самое главное, он умолял не играть ни в какие заговорческие игры, так как это рано или поздно приведет к ГУЛАГУ. Если говорить честно, я тогда впервые задумался над некоторыми вещами, несмотря на негативное отношение ко всем партийным нравоучениям отца. Таким образом, мне не удалось отпечатать этот исторический документ. Возможно, что этот эпизод как-то повлиял на мою дальнейшую стратегию и тактику в играх с властью. Осознав безысходность и опасность подполья, мы все тогда начали искать контактов с наиболее молодой и демократичной частью советской бюрократии — комсомолом, в лице отдельных деятелей на уровне Райкомов. Использовать их как прикрытие в борьбе за джаз в нашей стране — было единственным выходом.

И вот, в конце 50-х в Москве на короткое время, при поддержке Октябрьского РК ВЛКСМ, возник джазовый клуб в помещении ДК Энергетиков на Раужской набережной, где впервые стали проводиться концерты современного джаза совместно с комментариями Алексея Баташева, Леонида Переверзева и Аркадия Петрова. Здесь впервые стала формироваться новая джазовая аудитория, возникла культура слушания джаза, зародилось иное отношение к джазу, как к серьезному искусству. История клуба на Раужской требует отдельного повествования. Я упоминаю о нем лишь в связи с тем, что именно там несколько молодых джазовых коллективов, игравших ранее лишь на «халтурах», и существовавших как бы в «подполье», смогли заявить о себе, и не только любителям джаза, а и представителям

власти, в частности комсомольским работникам.

В 1960 году комсомольским организаторам понадобилось создать современную атмосферу на проходившем в Москве международном Форуме молодежи и студентов. Клуб в ДК Энергетиков на Раужской к тому моменту уже был тихо прикрыт под благовидным предлогом борьбы со случаями спекуляции американскими пластинками в туалете, якобы имевших место во время проведения джазовых мероприятий. Форум проходил без особой помпы, в отличие от Фестиваля 1957 года, в клубах и домах творчества, в форме симпозиумов и конференций. Во время вечерних встреч была необходима непринужденная и современная атмосфера. Здесь как нельзя лучше пригодились джазовые составы, проявившие себя в клубе на Раужской. Мой квинтет был в их числе. Нас попросили поиграть во время встреч советских и иностранных студентов в Центральном Доме Литераторов. О деньгах не было и речи, для нас и это был подарок. Мы отыграли как положено, проявив себя с самых лучших сторон по части организованности, надежности и музыкального профессионализма. Кстати, играли только то, что хотели, то есть — современный американский джаз. Никаких обработок советских песен или народных мелодий. И вот, где-то через год, работники МК ВЛКСМ что-то там вспомнили и меня пригласили на встречу по поводу организации кафе «Молодежное». Здесь собрался будущий Совет кафе и актив, то есть те, кто должен помогать Совету. Было решено, что кафе будет работать как молодежный клуб шесть раз в неделю, с семи до одиннадцати вечера. Днем, как и раньше, там продолжала функционировать обычная общепитовская точка с постоянным меню: сосиски с горошком, яичница, кофе с пирожным, мороженое, красное сухое вино типа «Мельник». Но зато вечерами, в клубные дни, при том же меню, была намечена принципиально новая форма общественного времяпрепровождения под руководством московского комсомола. Она состояла в следующем. За каждый из вечеров отвечал кто-либо из членов Совета кафе со своими активистами, которых он подбирал сам. Член Совета должен был обеспечить в свой день присутствие и выступление в кафе так называемого «известного человека», будь то поэт, писатель, артист, космонавт, ученый, спортсмен, музыкант… Встреча посетителей кафе с таким гостем и составляла основу проводимого вечера. Договорится с известным человеком и заручиться, что он не подведет и обязательно придет, было делом непростым, но и члены Совета были люди боевые, интеллигентные, умевшие находить контакт и уговаривать. Срывов практически не было, хотя в самом начале

многие из приглашаемых относились к идее выступить в каком-то маленьком кафе с недоумением. Если не удавалось найти известных, то предлагались так называемые «интересные люди». Выступление каждого гостя было центральным событием, но начинался вечер с концертного выступления моего ансамбля, где я впервые в моей жизни стал общаться с публикой, объясняя, что за пьесу мы будем исполнять, кто ее автор, к какому стилю она относится, где будет тема, а где импровизации. После джазовой части, на сцену выходил ответственный за данный вечер и представлял гостя, который сам строил свое выступление как умел, ориентируясь в необычной обстановке маленького кафе. Поэты читали стихи, художники показывали свои работы, музыканты играли и так далее. Затем очень часто завязывалось неформальное общение гостя с публикой в форме вопросов и ответов. Для того времени общение незнакомых людей между собою, да еще в общественном месте, где твои слова могут быть зафиксированными, было настолько новым и волнующим явлением, что сейчас даже невозможно оценить. Но я помню эту особую приподнятость, ощущение легкости и свободы, которое часто возникало в стенах этого кафе. Заканчивался вечер опять джазовой программой, но уже более демократично, с включением пришедших в гости музыкантов, с более доступным репертуаром, допускающим танцы, без которых разогретая публика уже больше не могла сидеть на месте.

Позднее, когда кафе «Молодежное» было широко разрекламировано в прессе как еще один пример обогащения социалистического образа жизни, когда у него появились подражатели в других городах СССР, когда композитор Марк Фрадкин написал специальную песню «В кафе „Молодежном“», выступить там в качестве гостя стало делом почетным. Ходили в основном «свои» люди. Что касается обычных посетителей, с улицы, то их попадало в кафе крайне мало. Кафе приобрело такую популярность, что войти туда в клубный день вечером можно было, главным образом, по блату, по знакомству, как это и было в советские времена по отношению ко всему дефицитному. В кафе было всего сто с небольшим посадочных мест, подставлять стулья и добавлять столы было некуда из-за неудобной планировки основного зальчика в форме «кишки» вдоль стойки бара.

«Свои» и «блатные» состояли из старых друзей членов Совета и актива, новых друзей, втершихся в доверие к активу, и знакомых, полезных хоть в чем-то. Сюда относились представители сферы обслуживания и торговли, люди со всевозможными связями. Все, кто раньше выступал в кафе,

беспрепятственно пускался туда со своей компанией в любое время. К этой категории относились и многочисленные джазмены, заходившие поиграть на «джеме», которым обычно заканчивались вечера. Постепенно сложилась система завсегдатаев, которые проводили в кафе большую часть своего времени, став его неотъемлемой частью. Их пускали вне очереди только потому, они были привычным и приятным антуражем и создавали именно ту, предсказуемую атмосферу, которая была необходима. Среди них, к тому же, было немало истинных знатоков и фанатиков джаза, что было для нас, музыкантов, большой поддержкой. Мы играли в основном для них, а не для тех, кто только приобщался к джазу.

Что касается очереди желавших попасть в кафе, то она образовывалась за несколько часов до открытия, и потом внутрь попадали лишь те, кто стоял в самом начале. Остальные оставались стоять, ожидая, что кто-нибудь уйдет и их пустят на освободившиеся места. Но такое почти не случалось, так как все сидели до конца, потому что каждый вечер была новая программа, время там пролетало незаметно. Вот так и стояла очередь вдоль всей витрины кафе и магазина «Динамо» вплоть до окончания вечера, каждый день, в течение нескольких лет. При воспоминании об этом у меня до сих пор возникает сочувствие к этим людям, смешанное с сознанием нелепости происходившего. Тем не менее, я сам постоянно способствовал проникновению в кафе всех нужных нам людей и просто друзей либо «мимо очереди», через главный вход, либо через служебный «черный» вход со двора. Но это было делом не простым, так как дирекция кафе запрещала проводить людей через служебное помещение. Здесь было налицо явное и строго карающееся нарушение санитарно-гигиенических норм, особенно зимой, когда люди в пальто и шапках проходили сперва сквозь кухню и подсобки, а потом и через весь зал к гардеробу. А через главный вход войти «блатным» иногда не давала сама возмущенная очередь. В конце концов, все, кто должен был пройти, проходили, тем более, что были напечатаны специальные пригласительные билеты, раздававшиеся заранее и служившие пропуском как для дежурных дружинников на входе, так и для очереди. Наш музыкантский столик стоял в нише, образованной витриной кафе, плотно задернутой шторами. Наши друзья, приходившие без предварительной договоренности, музыканты, забежавшие «на огонек» поиграть, обычно стучали нам в стекло витрины чем-нибудь железным, ключом или монеткой, мы отдергивали штору и условными знаками показывали, что надо делать, куда идти.

Открытие кафе состоялось в середине октября 1961 года

накануне очередного съезда КПСС и, очевидно, было к нему приурочено. Главным признаком этого было то, что во время протекания съезда в кафе привозились различные гости — представители дружественных компартий, а однажды неожиданно, уже в ходе начавшегося вечера нам сообщили, что сюда едет делегация компартии Кубы во главе с братом Фиделя Кастро — Раулем. В то время, вскоре после революции на Кубе, эта маленькая страна играла очень важную роль в политических интригах СССР на международной арене, что чуть было не привело к ядерной войне в момент Карибского кризиса. Поэтому с кубинцами носились тогда как с «писаной торбой». И вот, когда в кафе начались срочные приготовления к встрече кубинцев, к сцене, где настраивался наш квинтет, подбежал один из секретарей МГК ВЛКСМ и взволнованно, тоном, не терпящим возражений, сказал, что делегация уже подъехала и что мы, как только они войдут в зал, должны будем сыграть «Марш 26 июля», то есть как бы гимн Кубы. Как можно без труда догадаться, для нас, людей чуждых всякому официозу и обозленных на всю эту фальшиво-помпезную действительность, слова «26 июля» или «31 марта» звучали одинаково бессмысленно. Я вдруг понял, что если ми не сыграем то, что они просят, то этот вечер станет последним для нас в этом кафе. Мы стали переглядываться, выясняя, знает ли кто-нибудь, что это за мелодия и какие там аккорды и бас, но тут вдруг народ, сидевший за столиками встал и начал приветствовать кубинцев, идущих прямо на нас, к сцене. Я понял, что это провал, что мы не оправдали доверие, не продемонстрировали умение джазменов играть все и сходу. Но тут, пришедший в этот вечер поиграть с нами Костя Бахолдин, хватает свой тромбон, говорит барабанщику Толе Кащееву «играй марш», и начинает играть этот гимн. Впечатление было потрясающее, кубинцы были в восторге, горкомовцы тоже. Я только тогда сообразил, что для марша достаточно и такого минимума инструментов, как тромбон с барабаном. Наша репутация в глазах комсомольского начальства значительно укрепилась и это заметно выручало нас впоследствии в некоторых сложных ситуациях.

Кубинские парт делегаты, включая самого Рауля Кастро, оказались вблизи на вид совсем молодыми людьми в непохожей на нашу военной форме, очень раскованными и темпераментными. Они вовсю пили и все время рвались танцевать, тем более, что мы играли тогда довольно много латиноамериканской музыки — самбы и боссановы. Для того, чтобы как-то «размочить» их мужское общество, наши спец сотрудники в штатском, сопровождавшие делегацию, прибегли к

вынужденной мере. Они стали подходить к столикам, где, как правило сидели по две пары, и, сказав что-то молодым людям, уводили девушек за стол к кубинцам. Мы с изумлением наблюдали со сцены за этими эпизодами, такими нетипичными для советской морали, особенно в тот наивный период. Кубинцы, проведшие к тому времени без женской ласки минимум неделю, заметно возбудились при появлении в их обществе молодых русских девушек. К концу вечера, разгоряченные вином и танцами, они уже пытались обнимать их, идя на сближение. Девушки были в двусмысленном положении, не зная, как себя вести (уровень то — правительственный), а их кавалеры, просидевшие остаток вечера за своими столиками в одиночку, ничего не могли поделать, им запрещено было даже выражать негодование. Когда программа подошла к концу, мы быстро собрали инструменты и вышли на улицу, чтобы посмотреть, чем все это кончится. А кончилось очень просто. Перед входом в кафе стояли «Чайки», поодаль стояли обездоленные кавалеры, а из двери стали выходить кубинцы, многие из которых не отпускали от себя своих новых знакомых девиц. В момент, когда все подошли к распахнутым дверям автомобилей, охранники очень лихо и ненавязчиво отсекли русских девушек от кубинских «ухажеров», усадив последних по машинам. Двери быстро захлопнулись и машины моментально уехали. Девушки воссоединились со своими парнями, советская мораль восторжествовала, показуха сработала. Мы как зачарованные наблюдали за всем этим, и меня, если честно признаться, тогда такой исход как-то больше устроил, хотя и было немного жаль наивных кубинцев, если представить себе постигшее их разочарование, не говоря уже о некоторых проблемах физиологического порядка.

Если вспоминать другие вечера с высокими официальными гостями, то одной из наиболее запомнившихся была встреча с Юрием Гагариным и отрядом космонавтов. Их всех усадили на сцене, посетители, как это часто бывало, взяв свои стулья, рассаживались на площадке перед сценой, и начиналось общение в форме вопросов-ответов, причем довольно неформальное. Сам Гагарин, еще в начале своей славы, держался довольно зажато, но очень естественно, ничего из себя не изображая. Зато роль весельчака и рубахи-парня брал на себя Попович, запомнился и Евгений Леонов, во многом отличавшийся от типичного советского военного. Никогда не забуду вечер, на который пригласили писателя Михаила Светлова. Именно в тесном общении, в простом разговоре с небольшой аудиторией посетителей кафе проявились особые душевные качества этого

человека, огромный, скрытый в глубине, но искрящийся горьковатый юмор и доброта. Этот единственный в жизни близкий контакт с ним дал мне больше понять о нем, чем то, что я читал или слышал до этого. То же самое можно сказать и о встрече с Назымом Хикметом, который, будучи известным нам всем как турецкий писатель, вдруг обнаружил, помимо всего прочего, приличное знание русского языка. Часто в качестве гостей бывали новые, восходящие звезды советской поэзии, такие как Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко, Бэлла Ахмадуллина, Роберт Рождественнский.

Однажды в качестве гостей были приглашены молодые таланты — студенты Московской Государственной Консерватории, которые по очереди выступили со своими номерами в классическом репертуаре. Среди них оказался пианист по имени Николай Петров, который отличался от большинства своих коллег по консерватории любовью к джазу и попытками играть его. В те времена это было почти невозможным фактом, — совмещать классическое музыкальное образование и такое увлечение. Вся консерваторская элита, подпитываемая антиамериканской пропагандой, блюла чистоту жанра, предотвращая все попытки профессионального интереса своих студентов к джазу. И вот, когда Коля Петров в «Молодежном», помимо своей классической программы вдруг попросил нашу ритм-секцию саккомпанировать ему пьесу из репертуара Оскара Питерсона, мы были приятно удивлены, тем более, что в манере Питерсона мог играть тогда только один наш джазмен — Боря Рычков. Тем не менее, Коля сыграл нормально, продемонстрировав высочайшую технику и, в общем, даже определенный драйв, что было удивительно, так как обычно у тех, кто не играет постоянно с ансамблем, драйв отсутствует. Тогда я впервые воочию убедился в том, что такое настоящее пианистическое «туше». Наш старенький полу любительский рояль фирмы «Блютнер», который я лично подыскал в мебельном комиссионном для кафе, лишился сразу двух или трех клавиш после игры Коли Петрова. Они треснули посредине и стали западать. Мне пришлось вынуть их из рояля, чтобы дома склеить столярным клеем. И так повторялось каждый раз, когда Коля заходил поиграть «джем».

Одной из сторон нашей работы в «Молодежном» была проблема «кадрежа», то есть заведения новых знакомств с девушками. Все время находиться в среде, где половину составляют моднящиеся молодые девушки, пришедшие развлечься, и оставаться безучастным, — было невозможным, тем

более, что поначалу все мы были неженатыми. Но познакомиться в кафе, тем не менее, было делом непростым, так как девушки, стоящие внимания, приходили туда всегда с молодыми людьми. Несмотря на то, что музыканты были в глазах посетителей кафе в какой-то степени героями, если не кумирами, простая попытка «отбить» приглянувшуюся девушку у кого-либо прямо там, на месте, казалась делом пошлым да и небезопасным. Для этого нужно было бы ловить момент, когда либо сама девушка, либо ее спутник удалится, после чего сделать быструю попытку войти с ней в контакт, успев передать или взять номер телефона. При этом был большой риск, что нарвешься на неприятность, так как неизвестно еще, кем ей этот спутник приходится. Может это молодожены или просто влюбленная пара. Тогда ты оказываешься в полных дураках со своей мобильной кадрежкой. Исходя из этих соображений, я подобной практикой в кафе почти не занимался, хотя один из немногих случаев закончился для меня тем, что я познакомился со своей будущей первой женой Галей Смычниковой, студенткой консерватории, пришедшей исполнить классическую музыку.

В нашем составе один музыкант, контрабасист — Юра Фролов, заядлый кадрильщик, для которого это дело составляло как бы спортивный интерес. Он просто не выдерживал, когда за каким-нибудь столиком сидела симпатичная девица, неважно, что с молодым человеком. Юра делал все, чтобы познакомиться, но методика его не отличалась особой изощренностью. Как только девушка ненадолго оказывалась одна во время нашего антракта, он быстро подходил к ней и, не произнося обычных вступительных фраз типа: «Девушка, как Вас зовут», начинал шепотом на ухо со скоростью пулемета произносить одно слово: «телефончик, телефончик, телефончик….» Это звучало, приблизительно, как «тлфнчктлфнчк…» Чаще всего девушка даже не понимала, чего от нее хотят и он отходил ни с чем, но при более благоприятных условиях улов у него все-таки случался, тем более, что он был внешне достаточно симпатичным молодым человеком. Однажды в кафе с Юрой произошел потешный случай на почве кадрежа. Нередко из «Молодежного» делались небольшие телевизионные репортажи и тогда приезжала целая группа с камерами, световой и звуковой техникой. И вот, во время одной такой съемки в составе телевизионной группы была довольно заметная пара — солидный, фирменно одетый мужчина, очевидно режиссер, и явно его жена, холеная, красивая и респектабельная дама, оба — из немногим более старшего поколения по сравнению с нами. Они сидели за столиком прямо перед нами, но он постоянно отлучался по своим делам. Я до сих

пор не понимаю, на что рассчитывал наш Юра, но он таки умудрился подойти к даме и пробормотать ей свой «телефончик, телефончик..». Она даже не среагировала на него, но когда мы начали играть следующее отделение, она явно что-то сказала своему спутнику, после чего он стал более внимательно смотреть на нас, и особенно на Юру, который забился со своим контрабасом в угол, практически перестал играть и начал бормотать «Чуваки, сейчас будет чук..», имелось в виду мордобитие. И действительно, в перерыве между пьесами, мужчина встал и пошел к оркестру, Юра снова тихо запричитал про «чук», но тот обратился ко мне с каким-то вопросом по поводу не то света, не то звука для съемки, не обратив на Юру никакого внимания. В этот раз сошло. Но в дальнейшем у него были на этой почве большие неприятности.

Популярность кафе «Молодежного» и тех, кто там играл, вдруг стала приносить нам некоторые плоды. В материальном плане нам это ничего не давало, мы были оформлены в штате ресторана «Пекин», с окладами 90 рублей в месяц, ни на какие «халтуры» времени и сил не оставалось, а «парнос» отпадал сам собой по идеологическим соображениям. Мы уже чувствовали себя артистами и возвращаться к холуйской погоне за «левыми башлями» не хотелось. В кафе стали приходить известные актеры, художники, поэты и писатели, и мы стали обрастать новым кругом знакомых и друзей из этой среды. В то время в Москве наметилась такая странная на первый взгляд тенденция возникновения компаний, где водили дружбу актеры и спортсмены. Одна из таких компаний иногда приходила к нам. В ней были популярные торпедовские футболисты Валентин Иванов, Борис Батанов и Слава Метервели, а также известные актеры, такие как Людмила Гурченко и Саша Фадеев (сын советского писателя-классика). Увлекались джазом и Миша Козаков и Валя Никулин. Обычно, после окончания нашего вечера, после одиннадцати мы все вместе шли в ресторан Всесоюзного Театрального Общества, легендарный ВТО на Пушкинской площади, куда был вход только по членским билетам Театрального Общества. Актеры проводили всю компанию с собой. Этот ресторан славился не только отборной публикой, состоявшей наполовину из знаменитостей, там была потрясающая кухня. Многие годы главным поваром в ресторане ВТО была легендарная личность по прозвищу «Борода». Этот человек готовил феноменальные блюда, из которых наиболее запомнившимся мне была «вырезка по-деревенски» с особо поджаренным луком. Говорят, он самолично ходил на Центральный рынок и закупал на собственные деньги, по

коммерческим ценам, вырезку и другие необходимые продукты, чтобы не ронять своей марки. Для общепитовского заведения, каковым был ресторан ВТО, это было просто недопустимо, но «Борода» мог все.

Помимо престижных культурных связей у нас появились и полезные контакты. Чтобы иметь возможность проходить в кафе, минуя очередь, нам стали предлагать свои услуги представители так называемой «сферы обслуживания», через которых можно было «достать» все дефицитное, от товаров до услуг. Одно знакомство, начавшееся на такой почве, переросло позднее в постоянную дружбу. Однажды в кафе ко мне подошел человек и на ломаном русском языке сказал, что он финский студент, Сеппо Сипари, проходящий в Москве стажировку, что он очень любит джаз и сам немного играет на контрабасе и гитаре. У него ко мне деловое предложение — я устраиваю ему постоянный беспрепятственный проход в кафе, а он постарается привезти мне и моим музыкантам необходимые инструменты. Это было как нельзя более кстати, поскольку инструменты из-за рубежа никто не вез, это было рискованно, тяжело и невыгодно. Те, у кого была возможность привозить что-то на продажу, предпочитали совсем другой товар. Я оформил для Сеппо какой-то пропуск активиста кафе и попросил его привезти мне настоящий фирменный саксофон. До этого я играл неизвестно на чем, на каком-то старье, постоянно ремонтируя свои инструменты и меняя их по принципу «шило на мыло». Сеппо пообещал, но сказал, что будет одна проблема — на границе обычно записывают любой ввозимый инструмент, и проверяют его наличие при выезде из СССР. Так что мне надо будет достать любую развалину, лишь бы напоминала саксофон, для предъявления ее пограничникам при выезде, иначе у него будут неприятности. До того, чтобы записывать марку и серийные номера, имеющиеся на всех инструментах, таможенная система тогда почему-то не додумалась. Все так и произошло, я стал обладателем американского альт-саксофона марки «Kohn», почти нового, купленного в Финляндии в комиссионном, такого, на каком играл еще недавно Чарли Паркер. Позднее Сеппо умудрился привезти для Валеры Буланова целую ударную установку американской фирмы «Ludvig», какой ни у кого в Москве не было. Однажды в кафе пришла группа солидных людей, состоявшая из американских бизнесменов, руководителей «Ford Fundation», корреспондентов журнала «Look», и сопровождавших их наших чиновников. Американцы попросили меня дать интервью для их журнала, а потом господин из фордовского Фонда спросил меня, что бы мне хотелось получить из Америки. Я решил, что другого

такого случая на представится, и попросил, на всякий случай, прислать мне мундштук для саксофона, который делался и продавался тогда только в Нью-Йорке, так что мой финский друг достать его у себя не мог. Американец подробно записал все параметры мундштука и мы расстались. Честно говоря, у меня в тот момент никакой надежды на получение этого мундштука не было. С Западом, и особенно с Америкой, у простых людей не было никаких контактов. Прошло несколько месяцев и я забыл про ту встречу. Но однажды кто-то из Совета кафе передал мне телефон, по которому мне надо позвонить по поводу какой-то посылки. Я позвонил и оказалось, что это телефон отдела Внешних сношений Министерства Здравоохранения. Чиновник этого отдела сказал что к ним пришла на мое имя набольшая посылка, и что я могу взять ее. Было странно, почему именно это министерство, и что это за посылка. Я приехал по указанному адресу на Рахмановский переулок, нашел нужную комнату и получил легкий сверток, обернутый в желтую почтовую бумагу, еще не догадываясь, что там внутри. Лишь сорвав обертку, я увидел коробочку с надписью «Mayer» Mouthpiece, Medium Chamber, New York. Все было как во сне и поэтому врезалось в память на всю жизнь. Оказалось, что господин из Фонда Форда приезжал в СССР по приглашению Министерства Здравоохранения и поэтому передал посылку именно туда. Это был один из случаев в моей жизни, позволивших мне убедиться в том, что иностранцы слов на ветер не бросают и обещания выполняют. Теперь я был упакован полностью, оставалось работать над звуком и техникой, никаких отговорок и скидок больше было.

Одной из самых болезненных проблем для меня, как для исполнителя, было недопонимание джаза нашей публикой, его неадекватная оценка как вида искусства. Я всегда терял чувство юмора, наблюдая попытки советских людей обязательно танцевать под джаз или любую другую музыку, если она звучит в помещении, где есть пространство, хоть чем то напоминающее танцплощадку, особенно, если это происходит в кафе, где есть столики. С самого начала работы в «Молодежном» мы столкнулись с этим, и мне пришлось начать решительно бороться с устоявшимися обывательскими привычками масс. Как только мы начинали первое отделение, обычно наиболее сложными пьесами, явно концертного характера, из-за столика поднималась какая-нибудь пара и начинала топтаться перед нами, совершенно вяло и невпопад. Через некоторое время к ней присоединялись другие и возникала в каком-то смысле сюрреалистическая

картина: на сцене происходит нечто совершенно новое, для тех времен авангардистское, а рядом — бессмысленное топтание в традициях обычного советского ресторана. Играть в такой ситуации было неприятно, и я думаю, что определенной части публики, пришедшей послушать современный джаз, все это также не нравилось. Самое неожиданное для меня происходило, когда народ пытался танцевать даже в перерыве между нашими отделениями, когда мы специально просили ставить через трансляцию спокойную классическую музыку. К счастью, у меня тогда была возможность как-то контролировать ситуацию, используя для этого простое средство, очень распространенное в те времена комсомольских дружинников. В активе каждого члена Совета кафе каждый вечер их было несколько человек, в их функцию входило следить за порядком, главным образом, на входных дверях. Но я попросил выделить мне двоих дружинников для своих целей. Если во время исполнения нами концертных пьес кто-то выходил танцевать, а не дай Бог, подходил к оркестру и заказывал сыграть что-то (а бывало и такое), то дружинники подходили и тихо объясняли, что надо сесть на место и слушать, а то могут и попросить покинуть кафе. Так постепенно мы приучили посетителей «Молодежного» вести себя адекватно, причем силовыми методами. Ничего не поделаешь — «культуру — в массы». Так началось мое сознательное «культуртрегерство», построенное на убеждении, что народ можно как-то воспитать, повысить его «культурный уровень». Мне понадобилось не одно десятилетие для того, чтобы избавиться от этого чисто советского заблуждения. (Послеперестроечная действительность, лишенная всякого воспитательного нажима на массы, показала истинный культурный уровень и музыкальные вкусы народа. Оказалось, что ничего, кроме детективов, сериалок, примитивного диско или полу блатной кабацкой песни подавляющему большинству просто не нужно, — вот и вся цена бывшего советского культуртрегерства).

Чтобы не сложилось впечатления, что я слишком жестко и придирчиво оцениваю такую ситуацию с танцами, могу оправдаться тем, что сам неоднозначно отношусь к желанию так называемых «простых» (в данном случае неподготовленных в общекультурном смысле) людей танцевать при малейшей возможности. Здесь скорее проявляется особая национальная российская черта, идущая от темперамента, открытости и общительности, с одной стороны. Но с другой — у нашей публики в общественных местах часто проявляется желание почувствовать себя этакими барами, заказать музыку, с пафосом дать на чай официанту, швейцару, лакею. Известно, что в западных странах

тоже даются чаевые в ресторанах и даже иногда заказывается музыка (хотя это там не принято). Но все это происходит с совсем другим отношением к тем, кому дают, а самое главное — в других формах. Деньги никогда не суют музыкантам в руки, обычно в сторонке ставится большой бокал, куда посетители кладут их в случае, если им понравились исполнители. А чаевые официантам входят в сумму, указанную в чеке при расчете. Там традиционно одинаково уважается любая профессия, а проявление барства и высокомерия считается дурным тоном. В России, как в стране исторически отсталой от Европы во многих отношениях, сохранилось до сих пор снисходительное отношение к музыкантам (независимо от жанра), да и вообще к артистам, со стороны людей, обладающих либо властью, либо большими деньгами. Такое отношение наблюдалось в Европе в далеком прошлом. В Средневековье, как известно, музицирование было делом опасным, так как церковь сперва вообще запрещала извлечение звуков из каких-либо инструментов, считая, что существует лишь один созданный Богом инструмент человеческий голос. Все остальное — флейты, скрипки, бубны — от лукавого. Поэтому бродячих музыкантов в те далекие времена просто убивали, как пособников дьявола. Позднее, к 17–18 векам, официальная светская музыка все-таки утвердилась, как бы отделившись от церковной. Практически непризнанными при жизни творили такие гении как Бах или Моцарт. Это сейчас мы преклоняемся перед величайшими именами той эпохи, забывая, что тогда отношение к ним было совсем иным. Ведь люди искусства были в обществе на унизительном положении, находясь на услужении у курфюрстов, королей, князей и т. п. Взять хотя бы судьбу великого Гайдна, прослужившего всю жизнь в качестве придворного композитора у графа Эстергази. Да и сама одежда оркестрантов — фраки, которыми они так иногда гордятся в наше время, были ни чем иным, как униформой придворных лакеев. Нелегко складывалась судьба тех, кто пытался проявлять независимость в жизни и в творчестве. Достаточно вспомнить Паганини, Листа или Вагнера.

В нашем столетии вся эта история с попытками самоутверждения музыкантов в обществе заново прокрутилась на примере джаза, но в убыстренном темпе. Джаз, возникший в начале века в самых низах американского общества, в негритянских кварталах, в портовых публичных домах, на похоронах и свадьбах, в кабачках и дешевых дансингах, уже к 60-м годам достиг высот филармонического искусства, перешагнув расовые и национальные рамки, став явлением мировой культуры. Но в сознании многих обывателей, не знакомых со всем

наследием джаза, а главное, не способных, ввиду отсутствия чувства драйва, воспринимать джазовую энергетику, этот жанр так и остался развлекательным, прикладным. Для людей, склонных, по тем или иным причинам причислять себя к высшей части общества, джаз всегда был музыкой для людей второго сорта по сравнению с классической музыкой. Мне приходилось сталкиваться с белыми американскими чиновниками высокого ранга, которые и не скрывали такого отношения, и за этим просматривался, кроме всего прочего, не до конца изжитый расизм.

Несколько лет работы в «Молодежном» очень много дали мне как музыканту, исполнителю, аранжировщику и лидеру-организатору. У нас была возможность постоянно играть свой репертуар, отрабатывая его, но главное — мы могли стабильно репетировать. Не помногу, в перерывах между дневным и вечерним временем работы кафе, но зато хоть каждый день. А наша «ритм-секция» контрабасист Андрей Егоров и барабанщик Валерий Буланов довольно часто собирались еще и днем, и играли часами вдвоем в подвале, в подсобках кафе, добиваясь полнейшего ритмического взаимопонимания, дающего идеальное совпадение во времени всех извлекаемых звуков. В результате им удалось получить тот труднообъяснимый эффект, который называют словом «драйв», и который встречается отнюдь не так часто, как хотелось бы. По отдельности басист и барабанщик могут иметь прекрасную технику и чувство ритма, но это не значит, что сойдясь вместе, они заиграют с драйвом. Если это сложившиеся мастера со своим подходом к музыке, то скорее всего у них поначалу ничего не получится в смысле совместного ритма. Я думаю, что ритм-секция Егоров-Буланов была уникальной в отечественном джазе советских времен и достигла уже тогда европейского уровня. Играть с ними было чрезвычайно легко, как это и должно быть. Когда импровизируешь с плохой ритм-секцией, которая играет не вместе, да еще и неровно, то загоняя, то замедляя темп, то возникает ощущение, что тащишь их на себе. В такой ситуации ничего путного в голову не приходит и надо играть автоматически, используя проверенные, полу заученные ходы и пассажи, которые большого вдохновения не приносят. Но, играя с хорошей ритм-группой, ты как бы не чувствуешь собственного веса, словно тебя несут.

Все это я ощутил на практике именно в «Молодежном», особенно во время многочисленных «джемов». Когда кафе приобрело всесоюзную известность, то к нам стали заходить поиграть музыканты из разных городов и республик, оказавшиеся

в Москве с каким-нибудь оркестром на гастролях, а иногда и приехавшие специально, чтобы пообщаться. Ну, а наши московские джазмены бывали чуть не каждый день. Особый праздник был для нас, когда приходили мастера — Леша Зубов, Жора Гаранян, Костя Бахолдин, Боря Рычков, Игорь Берукштис, Саша Гореткин. В то время это были люди, первыми освоившие «фирменную» игру в стиле «боп», импровизировавшие как американцы, без «левых», «самопальных» нот, являясь примером для многих и многих наших джазменов. Играть с ними «джем» было одно удовольствие. Они никогда не затягивали своих соло, прекрасно чувствуя форму, в отличие от новичков, играющих обычно долго и нудно, не зная где остановиться. С ними было очень просто сходу сочинить «рифф», оркестровый, групповой подыгрыш солисту в виде унисонных фраз или аккордов. Обычно, во время очередного соло, все стоящие на сцене договаривались, рядом с какой ступенью тонической ноты кто будет играть «рифф», кто-то первым задавал простой ритмический рисунок и все повторяли его, каждый в своем диапазоне. Со стороны складывалось впечатление, что играются написанные партии, как в биг-бэнде. И вот в такой ситуации особенно ясно ощущалась разница между хорошо спаянной ритм-группой и случайным сочетанием пусть даже великолепных музыкантов — басиста и барабанщика. Это было время, когда и сформировалась московская «фирменная» джазовая традиция, московская школа игры.

Кстати, с тех пор в русский язык прочно вошло понятие «session», которое можно встретить в наши времена в виде слова «сейшн», не только в разговорной речи а и в прессе, в расписании телепередач на неделю и т. п. Меня всегда поражала особая предрасположенность русских людей к искажению произношения и написания иностранных слов. Примеров множество. Полувер вместо пуловера, друшлак вместо дурхшлага, паникадило вместо поликандило, Генрих Гейне вместо Хайнриха Хайне, Фрейд вместо Фройда и так далее и тому подобное. Американское жаргонное джазовое слово «Jam session» читается по-русски как «джэм-сэшн», и буквы «й» там нет и в помине. Тем не менее, даже наши уважаемые критики и музыковеды, блюдя русские традиции любви к самопалу, произносят это как «джэм сэйшн». Между прочим, в хипповые 70-е годы, рок-музыканты до-макаревичевского периода, признававшие только англоязычный рок, произносили это слово правильно, когда собирались на подпольные «сэшена». Трансформация в совковый «сэйшн» произошла уже позднее.

Глава 8. Сквозь железный занавес

Осенью 1962 года было решено провести в помещении кафе «Молодежное» 1-й Московский фестиваль джаза. К тому времени в Москве постоянно играли и пользовались популярностью довольно много неофициальных джазовых ансамблей. Помимо «Молодежного» работали джазовые кафе «Синяя птица» и «Аэлита», в институтах все чаще стали проводиться вечера, где джазовые составы сперва давали небольшой концерт, а затем уже играли танцевальную программу. Время для проведения джазового мероприятия городского масштаба, да еще под маркой «фестиваль», еще не наступило, и комсомольские активисты полюбившие джаз, решили провести фестиваль в «Молодежном», несмотря на крохотный размер помещения. Фестиваль длился три дня, по несколько выступлений различных ансамблей каждый день. Это были трио, квартеты или квинтеты, сцена была крохотной, в зале помещалось лишь сто с небольшим зрителей. Практически, вся публика состояла из организаторов, членов жюри, участников фестиваля, их родственников и друзей. Так что на обычную публику мест просто не хватало. Здесь впервые зародилась идея Жюри, которое должно было оценивать выступающие коллективы и присуждать им различные места и призы, давать оценку не только профессиональную, но и идеологическую. Я думаю, что этот орган был придуман в недрах МК ВЛКСМ для спасения идеи самого фестиваля, как повод для ответственности перед вышестоящими партийными органами. Если бы не было такого жюри, то МК КПСС мог не разрешить такую необычную акцию как Фестиваль Джаза, пусть даже в кафе. Наличие жюри и сама конкурсная основа остались на все последующие фестивали, причем эта традиция автоматически перенеслась и в другие города СССР, где тоже, вслед за Москвой, зародилась фестивальная традиция — в Горький, Казань, Воронеж, Ростов-на-Дону. К концу 60-х меня стали приглашать на некоторые фестивали уже как члена таких жюри, а если я выступал там же, то уже как гость. Сама идея создания жюри на фестивале джаза не соответствовала принятым международным традициям и противоречила в принципе духу джаза. На классических конкурсах (ну, хотя бы на Конкурсе им. Чайковского), где выявляются лучшие исполнители, обычно участники выступают с одним и тем же набором произведений, а жюри решает, кто достоин призов. И работа у жюри не такая уж сложная — ведь все исполняют один и тот же, да еще до боли знакомый репертуар. Но как быть, если участвующие в джазовом

фестивале ансамбли играют в совершенно разных стилях, у каждого солиста своя манера, а некоторые произведения вообще звучат впервые? Ну, из двух диксиленд-бэндов еще можно выбрать лучший, среди комбо, играющих бибоп, можно выделить тот, где исполнители ближе всего к игре Паркера или Гиллеспи. Но как сравнить между собой ансамбли, принадлежащие к разным направлениям, особенно, если среди них есть явные авангардисты, цель которых — ломать все традиции. Мы уже тогда почувствовали нелепость введения конкурсной основы в джаз, хотя и не знали, что за рубежом на джазовых фестивалях просто выступают, что фестиваль — это не конкурс, а праздник. Никому и в голову не приходило протестовать, все условия были спущены сверху.

Тем не менее, 1-й Московский фестиваль прошел успешно. В зале на сто с небольшим мест размещались с трудом участники фестиваля, члены жюри и актив кафе, но это был настоящий смотр всего лучшего в московском джазе. Была даже информация в прессе, у джазменов осталось ощущение праздника, надежда на будущие перспективы, желание продолжать заниматься, играть лучше. Жюри выбрало так называемых «лауреатов» по разным номинациям. Два первых места были поделены между моим квинтетом, и ансамблем Вадима Сакуна. И здесь кому-то среди комсомольского начальства пришла в голову мысль послать от Советского Союза коллектив на международный фестиваль «Джаз-джембори» в Польшу. В недрах Горкома ВЛКСМ был сформирован сборный ансамбль, в который вошли музыканты — лауреаты фестиваля. Это были: трое солистов трубач Андрей Товмасян, гитарист Николай Громин, я на баритон-саксофоне, и ритм группа контрабасист Андрей Егоров, барабанщик Валерий Буланов и пианист Вадим Сакун. Этот сборный коллектив был назван как «Секстет Вадима Сакуна». Почему и кем, осталось неизвестным, ведь вместе мы никогда раньше в таком составе не играли. Нас начали срочно оформлять на выезд, так как до фестиваля оставалось совсем мало времени. За нас поручилась и всячески способствовала оформлению работник отдела культуры ЦК ВЛКСМ Роза Мустафина. А тогда это было крайне рискованным делом. Малейший инцидент за рубежом — и головы отвечавших безжалостно летели. В процессе оформления документов выяснилось, что контрабасист Андрей Егоров по каким-то параметрам не проходит. Стали срочно искать замену и выбор пал на Игоря Берукштиса. Пока шли все эти нудные сборы документов, характеристик, заверенных парторгами, комсоргами, дирекцией и профсоюзным руководством, нам было не до репетиций, а ведь программы то у нас не было, да никто и не

верил до последнего момента, что нас выпустят. Тогда даже для спортсменов или артистов Большого театра выехать за рубеж было страшной проблемой, а то, что поедут джазмены, да еще на фестиваль, где будут представители западных стран — это казалось просто невероятным. Для того, чтобы придать этой поездке официозный характер, наш ансамбль был сделан частью Делегации ЦК ВЛКСМ, куда были включены также комсомольские работники и некоторые известные советские музыковеды и композиторы, в частности, Арно Бабаджанян и Александр Фляркoвский, назначенный руководителем делегации. Получение разрешения на выезд в МИДе и КГБ затянулось до того, что мы уже опаздывали на начало фестиваля. Тем не менее, чудо свершилось и мы сели в поезд Москва-Варшава с надеждой за предстоящие сутки пути сделать программу выступления, прямо в купе. Одну пьесу — блюз Телониуса Монка «Straight, no Chaser» — сделать было нетрудно, это был всем хорошо известный стандарт, оставалось лишь распределить второй и третий голоса в теме, договориться об общей форме — кто за кем играет соло, какое вступление и кода. Но следующие три композиции пришлось осваивать с большим напряжением внимания и памяти, так как они были написаны разными участниками ансамбля и, естественно, были в новинку остальным. Это была пьеса Товмасяна «Господин Великий Новгород», «Николай-Блюз» Коли Громина и мои «Осенние размышления». Оркестровки делались и проверялись прямо на месте, во время репетиции. В купе сидели все шесть музыкантов, но играли только пятеро — Вадим Сакун, за отсутствием рояля, слушал и запоминал. Валера Буланов, за отсутствием места, играл лишь щетками по малому барабану, запоминая все «сбивки», паузы и акценты. Надо заметить, что репетировать в поезде крайне неудобно, так как вагон постоянно раскачивается, а иногда делает резкие рывки, отчего пальцы соскакивают с нужных клапанов, а мундштук неприятно бьет по зубам. Тем не менее, к моменту прибытия поезда в Варшаву мы как-то сляпали программу, надеясь на нормальную репетицию в зале, перед концертом.

Хотя и существовала такая шутка: «Курица — не птица, Польша — не заграница», на самом деле, Польша тогда была для нас почти западной страной, заметно отличавшейся от таких соцстран, как Румыния, Болгария или ГДР. С этой страной Россию связывали давние и очень сложные отношения. Будучи долгое время провинцией Российской Империи, гордая Польша, всегда тяготевшая к западной культуре, особенно к французской, выработала свое особое отношение к русским, которое нельзя назвать ненавистью. Это скорее неприязнь, похожая на вражду

между близкими, кровными родственниками, осознающими и ценящими свое родство. Правда, после Второй Мировой Войны и эти отношения были значительно ухудшены. Раздел Польши между Гитлером и Сталиным, цинизм Катынского дела, пассивное предательство нашими войсками Варшавского Восстания и, наконец, насильственное присоединение Польши к Соцлагерю после войны — все это придало отношению подавляющего большинства поляков к советским русским скрытно-злобный оттенок. В то время в СССР не было еще никакой информации о перечисленных выше факторах, а мы, выходя на перрон варшавского вокзала, и не подозревали о том, с какой холодностью и неприязнью нам придется еще столкнуться. Зловещие напутствия о необходимости соблюдать бдительность, не вступать ни в какие контакты, ходить по улицам не меньше, чем по трое и т. п., полученные на спец инструктаже в ЦК ВЛКСМ, мы пропустили мимо ушей, как обычную советскую агитку. Но уже в первый же вечер с нами произошел смешной, но типичный случай, когда мы все вместе шли в гостиницу, и нам повстречался сильно подвыпивший пожилой поляк, типа простого рабочего, маленький и тщедушный. Когда он, услышав русскую речь, осознал, откуда мы, то ему сразу захотелось как-то выразить свое явное негодование. Он преградил нам путь и стал спрашивать: «Русские? Русские?» Мы остановились и сказали: «Да, да — русские!» Он, сильно качаясь, задумался на некоторое время, очевидно вспоминая русские слова, на которых лучше всего выразить свое отношение к нам. Мы немного напряглись, ожидая какой-нибудь брани. А он вдруг сказал: «Хрущев — пук-пук!». От неожиданности мы рассмеялись, так как и для нас Хрущев тоже был типичный «пук-пук». Позже, во время самого фестиваля, нам пришлось столкнуться с более рафинированными и завуалированными формами польского высокомерия по отношению к русским со стороны более аристократической части польского общества, и это, честно сказать, были не самые приятные моменты нашего первого пребывания за границей. Но стоило нам войти в обычный человеческий контакт с кем-либо из устроителей фестиваля или с польскими музыкантами, как отношение сразу же менялось. Нас уже не воспринимали как представителей Советского Союза и общались просто как с джазменами. А уж после нашего выступления мы приобрели там много хороших друзей, и надолго.

Но пока нам еще предстояло выступить на крупнейшем международном форуме джаза, завоевавшем солидный авторитет среди западных специалистов. И это при том, что мы не имели почти никакого опыта публичных выступлений в больших залах.

Я лично ощущал не просто «мандраж», а какой-то ступор, находясь как бы во сне, с трудом представляя себе реальность происходящего. Думаю, что с другими участниками нашего состава творилось нечто подобное. Перед нашим вечерним выступлением нам отвели днем часа три на репетицию в пустом зале, и у нас была возможность сыграть полностью, с роялем и барабанами то, что было намечено в поезде. И вот здесь произошел один инцидент, о котором мне хотелось бы вспомнить.

Во время этой самой репетиции, когда каждая минута была на вес золота, в зале сидел и слушал нас композитор Арно Бабаджанян. После первого часа мы решили сделать небольшой перерыв. И тут он поднялся на сцену и предложил нам посмотреть и его пьесу, сочиненную только что, по случаю фестиваля, под названием типа «Привет, Варшава!». Он раздал нам ноты, написанные на небольших листочках. В то время Арно Арутюнович уже был одним из самых популярных в Советском Союзе эстрадных композиторов-песенников, маститым и влиятельным. Его песни в ритме модного тогда твиста распевали основные наши певцы во главе с Муслимом Магомаевым. Но эти шлягеры ну никак с джазовой культурой не ассоциировались, и поэтому мы были застигнуты врасплох его предложением. Дело в том, что Арно Арутюнович был замечательным, душевным человеком, мы это почувствовали с самого начала поездки, и обижать его отказом оказалось целой проблемой. Мы сразу же одинаково оценили обстановку и стали смотреть ноты в надежде, что это произведение поддастся джазовой обработке. Но, увы, это оказался инструментальный вариант типичной не джазовой песенной мелодии с очень простой гармонией. Это было написано рукой мастера, но пригодно для совсем другого применения. Для джазменов чистота стиля является чуть ли не главным условием, так что, мы честно ему об этом сказали и продолжали репетировать свои композиции. Арно Арутюнович явно напрягся, но виду не подал, и его можно было понять. С одной стороны, мы для него были тогда никем, как композиторы, в лучшем случае он считал нас всего лишь исполнителями, ну — импровизаторами. С другой — он почувствовал в этом эпизоде, что имеет дело с некоей замкнутой кастой, обладающей своими секретами, недоступными ему. Более того, эта каста не приняла его в свой круг. В следующем перерыве, когда мы спустились в зал, чтобы передохнуть и перекусить, Бабаджанян поднялся на сцену, сел за рояль, и, как бы разминаясь, вдруг начал играть какую-то необычную, изощренную и очень сложную по своей структуре музыку, политональную, полиметричную. До этого я такой музыки почти не слышал. Я открыл ее для себя гораздо позже, во

времена авангардного джаза, когда пришлось поневоле изучать все — от Шенберга и Берга до Пендерецкого и Кейджа. Но в тот момент я осознал, что Бабаджанян решил показать нам свое истинное лицо композитора-авангардиста, о котором знали лишь немногие, поскольку Арно Арутюнович избрал путь песенника после известных постановлений Партии и Правительства, после травли на проявления современных веяний в советской музыке в 1947-48 годах. Показав нам свой класс, Бабаджанян покинул сцену, а мы продолжили репетицию, поняв, что проблемы больше не существует.

Вечером состоялось наше выступление. Фестиваль проходил, как всегда, в Зале Конгрессовом, находящемся в здании, построенном по тем же проектам, что и московские «высотки», то есть в сталинском, послевоенном, имперском стиле. Перед выходом на сцену наше волнение достигло своего апогея, оно усилилось еще и от того, что, как мы узнали, все пишется на пленку и в случае удачи будет потом передаваться по радио, а может быть, и издано на пластинке. Вдобавок ко всему, на психику очень давило наличие специфической аудитории, с которой мы до этого никогда не сталкивались. У себя, в Москве, нам приходилось играть для студенческой молодежи, в кафе или на институтских вечерах, а иногда вообще для простых советских трудящихся, на «халтурах». А здесь мы впервые увидели солидную европейскую публику, разодетую в вечерние костюмы и платья. Поражало обилие по-настоящему красивых женщин с царственной осанкой. Многие мужчины были в смокингах и бабочках. Но, пожалуй, главной причиной волнения было сознание того, что среди этой публики находятся музыканты, и не только польские, а европейские и американские, которые способны услышать малейшую неточность, а также джазовые критики, не делающие никаких скидок. И вот нас объявили, мы вышли на сцену и начали играть, стараясь не думать ни о чем, кроме самой музыки. Надо сказать, что московская джазовая традиция того периода была крайне жесткой, все было основано на знании бибопа, на «фирменности» в импровизации. Никаких самопальных экспериментов пока не допускалось. О польских и других европейских музыкантах мы до этого почти ничего не знали, и только в Варшаве поняли, что они исповедуют те же истины, стоят на том же пути, только ушли далеко вперед. Реакция публики на первую же нашу пьесу была очень положительной, что нас вдохновило и немного сняло волнение. Когда наше выступление закончилось, стало ясно, что мы не «облажались», публика бисировала. Здесь сработали два фактора. Во-первых, мы неплохо сыграли. Особенно понравилась пьеса

Андрея Товмасяна «Господин Великий Новгород», да и он сам, совсем юный, поразительно похожий и манерой игры, и внешностью на американского трубача Ли Моргана. Во-вторых, просто сам факт появления на фестивале играющих по-американски людей из СССР, был настолько неожиданным, что приобрел характер сенсации. При всем моем уважении к западной цивилизации, меня всегда поражала настойчивая неинформированность иностранцев по отношению к российской и советской культуре. В сознании европейцев и особенно американцев все пространство за «железным занавесом» представлялось тогда не то пустыней, не то дремучей тайгой, с медведями, цыганами, водкой и икрой, короче — с развесистой клюквой. Наиболее культурные и пытливые представители западного населения знали что-то о Толстом, Достоевском, Чайковском, Большом театре, об ансамблях Моисеева, Александрова и «Березке». Существование чего-либо современного, в частности джаза, в России не допускалось, и мы были первыми, кто приложил руку к тому, чтобы этот миф развеялся.

После концерта поступило предложение записать на студии фирмы «Польские награния» две пьесы, что мы и сделали. И уже через какое-то время после фестиваля вышли сразу две пластинки. На одной нам была отведена целая сторона, куда вошла запись прямо с концерта двух пьес: «Господин Великий Новгород» Андрея Товмосяна и «Straight no Chaser» Телониуса Монка (вторую сторону занимала запись датского вибрафониста Люиса Хюльманда). На другой, «сорокапятке», записанной в студии, — «Николай Блюз» Коли Громина и мои «Осенние размышления». Практически, это были первые профессиональные записи послевоенного советского джаза. Пластинки эти, естественно, в Советском Союзе никогда не продавались и мы их получили нелегально, через знакомых, и то не сразу. Да и информации о нашем успехе за рубежом в центральной советской прессе не было, это вам не балет или спорт. Ну, а мы побыли еще несколько дней в Польше, послушали выступления других участников «Джаз джембори — 62», прокатились на автобусе по стране с концертами в Кракове, Быдгоще и где-то еще. Одно из ярчайших воспоминаний от этой поездки по стране связано с экскурсией в бывший концлагерь Освенцим. Наше поколение, выросшее во время войны, пережившее бомбежки, оккупацию, эвакуацию и многое другое, наслышанное о фашистских зверствах, трудно было удивить чем-то новым. Когда нам сказали об этой экскурсии, мы отнеслись к ней как к типичному советскому необходимому мероприятию. Но когда мы попали на

территорию концлагеря и увидели вблизи эти печи, бараки и газовые камеры, эти горы женских волос, детских очков, игрушек, протезов, ночных горшочков, мы были потрясены. Затем нас завели в небольшой кинозал и показали редкие кино- и фотодокументы об уничтожении людей. Я помню, что под конец у меня не было сил смотреть на все это, в горле встал комок. После этого мы даже не могли переговариваться друг с другом, пропал голос.

На этом фестивале мы открыли для себя польский джаз, о котором знали до этого очень мало. Мы познакомились и подружились с такими музыкантами как Збигнев Намысловский, Ян «Пташин» Врублевский, Чеслав Бартковский, Кароляк, Томаш Станько и многими другими. Послушав их выступления, я с огорчением отметил для себя, что нам еще далеко до них, что они достигли настоящего европейского уровня, а может быть, и сами задают этот уровень. Дальнейшая история джаза показала, что польские джазмены одними из первых в Европе преодолели и американский барьер, получив признание в Соединенных Штатах. Несмотря на общий недоброжелательный фон, который мы ощутили в самом начале, все новые знакомые, особенно после нашего выступления, отнеслись к нам крайне приветливо, как к своим. Но главное музыкальное знакомство было связано с такой личностью, как Дон Эллис, выдающийся американский трубач и бэндлидер. В начале 60-х в Европе и уж конечно, в Польше было откровенное преклонение, если не сказать низкопоклонство перед американскими джазменами. Это уже позднее, когда наладились творческие контакты, да и уровень европейского джаза значительно повысился, почитание приобрело более спокойный характер. А в 1962 году на американцев, приезжавших а Европу, просто молились. Дон Эллис, который выступил с польской ритм-группой, потряс тогда как аудиторию, так и профессионалов. И действительно, это настолько отличалось от всего остального своей уверенностью, изобретательностью и запредельной техникой, что повергало в уныние. Я помню, как в заключение он исполнил «Lover» в таком страшном темпе, и показал такое количество быстрых пассажей, что это уже напомнило какой-то особый музыкальный «цирковой» аттракцион. Несмотря на присутствие на фестивале большого количества джазменов из других западных стран, Дон Эллис стал, без сомнения, главным гостем, главным событием «Джаз джембори — 62». Но, «У советских собственная гордость..», и руководители нашей делегации решили устроить небольшой прием в честь американской «звезды», то есть встречу с ним, с целью пообщаться и поиграть «джем». Он с легкостью согласился, и в

один из последних вечеров нашего там пребывания мы все собрались в небольшом варшавском кафе, где был рояль и возможность поставить ударную установку и контрабас. Эллис пришел со своей женой, типичной молодой американкой с голливудской внешностью, наша делегация была в полном составе — музыканты, композиторы, сопровождающие в «штатском». Мы пригласили некоторых новых польских друзей. Еще перед отъездом из Москвы нам всем было велено взять по бутылке «Столичной» водки, и вот здесь она как раз и пригодилась. В начале атмосфера встречи была несколько натянутой, мешало незнание языка. С поляками разговор еще как-то получался, но тогда Дон Эллис с женой ничего не понимали. А наш английский был на уровне начальной школы. В такой ситуации лучшим средством для объединения компании и создания непринужденной обстановки является, конечно, русская водка. В Польше я впервые попробовал польскую водку «Выборову» и она мне понравилась даже больше нашей, которую я, кстати, никогда не любил и практически не пил. Тем не менее, здесь я лишний раз убедился в какой-то особой притягательной силе и особой значимости русской водки. Как только мы за столом в кафе достали принесенные с собой бутылки, это вызвало неподдельный восторг и явилось залогом дальнейшего веселого времяпрепровождения. Немного выпив, закусив и пообщавшись, мы предложили присутствующим поиграть вместе, и начался джем-сешн. Затем делались небольшие перерывы на выпивон, снова играли, снова разговаривали, и так допоздна. Я помню, что Дону Эллису так понравилась «Столичная» водка, что он выпивал, не отставая от наших. Но российской школы «кира» у него не было, и к концу вечера он сильно сдал. Ему просто сделалось плохо, лицо стало зеленого цвета, и он отключился. Все мы, не говоря о его жене, страшно перепугались. Эллиса слегка откачали, посадили в такси, и на этом джем закончился. Позднее до нас дошла информация о том, что он очень тепло отзывался в американской прессе о русских музыкантах, говоря, что им присуще чувство свинга. Для нас это была высшая похвала, так как вопрос драйва был всегда самым болезненным для европейских, да и вообще для белых джазменов. Ну, а особо он отметил своего коллегу — трубача Андрея Товмасяна, его поразила фразировка и артистизм в исполнении джазовых стандартов. Дон Эллис умер сравнительно молодым, не дожив и до 50 лет, у него было слабое сердце. Так что наша с ним выпивка была для него нелегким испытанием. Он оставил после себя очень ценное музыкальное наследие в области так называемого «Третьего течения», в сфере первых экспериментов с

электроникой, а главное при использовании сложных форм славянского фольклора в джазе, главным образом — болгарского, богатого уникальными ритмами. Можно предположить, что поездка в Польшу в 1962 году способствовала развитию у него интереса к славянской культуре, что и привело его позднее к тесному сотрудничеству с болгарским пианистом и композитором Милчо Левиевым.

После того, как все главные задачи были решены, мы почувствовали себя свободнее и начали получать удовольствие от пребывания за границей. Единственным неприятным обстоятельством, характерным для нахождения за рубежом советских граждан, было полное отсутствие денег при огромном количестве соблазнов вокруг, начиная от «шмоток», и кончая вкусной едой. В то время туризм в СССР только зарождался, но уже было известно, что нужно брать с собой в разные страны, чтобы продать или обменять это там, рискуя, правда, всей своей дальнейшей судьбой. Человек, попадавшийся на попытках получения иностранной валюты в другой стране любым путем, подвергался по возвращении довольно строгим мерам наказания, наименьшей из которых было лишение его права выезда за границу «на всю оставшуюся жизнь». Тем не менее, мы не могли увозить обратно взятые специально на продажу фотоаппараты, электробритвы и всякую другую мелкую технику советского производства, пользовавшуюся тогда в Польше определенным спросом. Но избавиться от всего этого, да еще незаметно от своих же, было делом непростым. Просто прийти в магазин и предложить свой товар было делом не очень приятным, и поначалу некоторые из нас нарвались на презрительный отказ. Но постепенно стало выясняться, что поляки очень любят всякие такие махинации, нужно только знать места. А места такие были, так как в Польше, не смотря на социализм, всегда существовали небольшие частные магазинчики и различные мелкие толкучки, причем в центре города, а не как у нас — далеко на окраине. Но при поиске таких мест возникала другая проблема, строжайшая конспирация, так как в нашей делегации были люди, которым явно было поручено оберегать нас от шальных поступков, не доводить до ЧП, в результате которого пострадали бы не только мы, но и те, кто нас посылал. Да мы и сами сознавали всю эту сложную цепь взаимоответственностей, но поделать с собой ничего не могли — приехать из Польши и ничего никому не привезти казалось невозможным. Самым главным нарушением считалось выходить из гостиницы в город по одному. Только по двое, а лучше по трое, и при этом сообщать руководителям цель и маршрут прогулки. Мы так и делали, уходили по трое, а потом

разбредались по своим делам, чтобы обделывать все без лишних свидетелей. Я помню, что в Кракове у меня был курьезный случай, когда я, нарушая все нормы, как в шпионском детективе, назначил встречу с одним польским саксофонистом, который очень захотел купить у меня ненужный мне теноровый американский мундштук для саксофона фирмы «Meyer», очень ценный. Тогда это была большая редкость даже в Европе. Мы встретились с ним на улице и шли к нему домой, чтобы попробовать мундштук, и тут я столкнулся лицом к лицу с человеком, который «отвечал» за нас. У меня все похолодело, так как я был пойман на месте преступления, один, в другом конце города, да еще с поляком. Но он как-то не среагировал на меня и даже сделал вид, что не заметил нас. И я понял почему. Он тоже шел не один, а с каким-то мужиком, причем, как мне показалось русским. «Наверное, резидент», подумал я, и мы разошлись в толпе. Я продал свой мундштук, получив кучу денег, посидел в гостях в типичном польском старинном доме, и с чувством тревоги вернулся в гостиницу. На первом же собрании (а они проводились ежедневно) я ожидал, что мое нарушение станет предметом обсуждения и порицания, но тот человек, не подал и виду, что ему что-либо известно, и никогда вообще не упоминал об этом нигде. Я приписал тогда этот необычный поступок тому, что он и сам имел «рыльце в пушку», и не хотел рисковать. Хотя, возможно он просто ко мне отнесся по-человечески, или не захотел подводить всю делегацию.

Кстати, с этим нашим «искусствоведом в штатском» был небольшой забавный случай. Когда мы жили в гостинице в Варшаве, то его номер оказался соседним с тем, где поселили нас с Товмасяном. В каждой комнате был радиоприемник, и как только мы это обнаружили, первым желанием стало включить его и послушать один из вражеских голосов на русском языке, в надежде, что здесь их не глушат. И действительно, мы поймали не то «Голос Америки», не то «Свободу» и стали наслаждаться. Вдруг в голову пришла мысль, что наш сосед за стеной может это услышать, и тут же другая мысль — что он наверняка тоже слушает. Как заправские разведчики мы решили это проверить. В номере была ваза для фруктов и мы использовали ее как подслушивающее устройство. Приставили ее широким раструбом к стене, разделявшей номера, а ухо прикладывали с основанию. Эффект оказался потрясающим — было прекрасно слышно все, что происходит за стеной, а главное, что наш сосед слушал ту же передачу. Тогда мы позволили себе легкое развлечение. Один из нас прикладывался к стене, а другой шел и стучался в номер нашего соседа с каким-нибудь дурацким вопросом. В вазе было

прекрасно слышно, как услышав стук в дверь, он спешно начинал крутить ручку настройки, переходя на другую волну. Через некоторое время, оставшись один, «искусствовед» снова настраивался на «вражескую» волну, а мы повторяли свою невинную шутку снова, но поменявшись ролями.

Когда мы вернулись в Москву, где-то в начале ноября 1962 года, наши руководители и, в первую очередь — Александр Фляркoвский, постарались донести до общественного мнения информацию о нашем успешном выступлении в Польше. Все было несколько раздуто, успех преувеличен, но так было надо, ведь за этим стояла идеология, основа дальнейшего развития джаза в СССР. Правда, пока это все не вышло на уровень средств массовой информации. Основным тезисом наших благожелателей из комсомольской и композиторской среды было утверждение о том, что существует прогрессивный «советский джаз», который необходимо дальше развивать и противопоставлять его западному, буржуазному искусству. А признание его зарубежной общественностью на крупнейшем джазовом фестивале говорит еще раз о торжестве социалистического искусства, а значит — и всего образа жизни, и т. д. и т. п.... Весь этот треск был неприятен, но мы понимали, что он нам крайне полезен на фоне недавнего бесправия джаза у нас в стране. Наше возвращение совпало с окончанием очередного Пленума Союза Композиторов РСФСР, и нас пригласили выступить с нашей фестивальной программой на заключительном концерте этого Пленума, в небольшом зале на улице Готвальда, перед композиторами. Наше выступление было принято с большим одобрением, чего мы никак не ожидали, так как Союз Композиторов был до этого оплотом борьбы с джазом, особенно в лице маститых музыковедов и критиков, изощрявшихся в обливании грязью этого вида музыки. Если перечитать сейчас статьи Шнеерсона или Городинского 40-х, 50-х годов о джазе, то это может показаться некоей пародией на музыковедческую работу, настолько нападки были нелепыми и абсолютно непрофессиональными. Тем не менее, все это писалось целенаправленно и сознательно, по заказу сверху.

Я думаю, настроения времен пика «оттепели», а также наш профессионализм и эхо международного признания сыграли свою роль — реакция была однозначно положительной. Здесь имело место еще одно обстоятельство. До этого многие профессиональные советские композиторы и музыковеды ругали джаз, в общем-то не имея о нем представления. За своими симфониями или эстрадными песнями им было не досуг интересоваться современным джазом, тем более, что достать

информацию о нем было под силу лишь истинным фанатикам. Они полностью доверяли советской пропаганде и относились к нему как к вредному и чуждому явлению или, в лучшем случае, как к низкосортной ресторанной музыке. Были и просто лютые ненавистники, стоявшие на общепринятых идеологических позициях. И вот, когда на этом концерте композиторская масса столкнулись с реальным живым исполнением и с нашими собственными композициями, у некоторых из них проснулась объективное отношение, свойственное настоящим профессионалам. К нам подходили и жали руки даже те, кто до этого были как бы по другую сторону барьера. Особенно был активен Вано Мурадели, который занимал тогда один из руководящих постов в Союзе Композиторов РСФСР. Сразу же после окончания нашего выступления он подошел к нам и, среди горячих похвал и поздравлений, бросил даже такую фразу, что за джаз у нас надо бороться, и что он партбилет положит, но сделает все возможное, чтобы помочь в этом деле. Это звучало просто невероятным, так как Вано Ильич не то, чтобы к джазу, — к так называемой «легкой музыке» отношения не имел. Но он знал на своей шкуре, что значит быть гонимым. Еще в 1947-48 годах он подвергся жесточайшей и нелепой критике за формализм, и его имя фигурировало вместе с именами Прокофьева и Шостаковича в постановлениях партии и правительства «по делу» о его опере «Великая дружба». Мы просто глазам и ушам своим не верили от свалившихся на нас похвал, а главное — перспектив. Но эта эйфория длилась недолго. Вскоре, дней через двадцать, наступил тот день, который вошел в историю советской культуры как «черная пятница». Никита Сергеевич Хрущев, подстрекаемый художниками-академистами, посетил выставку наших авангардистов в Манеже, был крайне возмущен этими «пидарасами», и даже вступал в грубую полемику с некоторыми из них, с Эрнстом Неизвестным, Борисом Жутовским и другими. В результате этого визита так называемая «хрущевская оттепель» приказала долго жить. Вновь начались культурные репрессии. А призывом к ним стали ряд статей в центральных газетах «Правда», «Известия» и «Советская культура», ударявшим по различным отраслям искусства. Вскоре появилась статья и о музыке, о недопустимости проникновения к нам тлетворного западного влияния, и так далее, на этом мерзком, надоевшем до боли партийном языке. Естественно, что джаз снова упоминался там как нечто отрицательное и ненужное нашей культуре. Вновь пахнуло сталинскими временами, на душе стало тоскливо. Эйфория резко оборвалась. Статья была подписана Вано Мурадели и это было особенно противно. Мы тогда еще не очень

разбирались в этих мерзких играх партии с известными деятелями культуры, которых заставляли подписывать заказные, и не всегда ими самими состряпанные статьи. Но сейчас я думаю, что Вано Ильич, однажды сильно напуганный, вынужден был подписать ту статью наперекор своей совести. В его оправдание говорят некоторые его дальнейшие поступки, когда он брал на себя ответственность за проведение Московских джазовых фестивалей 1965-го, 66-го и 67-го годов, будучи председателем Жюри от Союза Композиторов.

От Горького к Шостаковичу

Выживание джаза в Советском Союзе, или, точнее говоря, незаконное его сосуществование с официальными видами музыки происходило не без помощи таких организаций как ВЛКСМ и Союз Композиторов (СССР, РСФСР и Москвы). При этом на такую поддержку шли лишь единичные их представители, основная композиторская и горкомовская масса занимала ту позицию, которая спускалась «сверху», а именно, что джаз — искусство чуждое, враждебное и, потому, в нашей стране ненужное. В 60-е годы под влиянием хрущевской оттепели формулировки несколько сгладились; такие фразы как «сегодня он играет джаз, а завтра — родину продаст», или «от саксофона до ножа — один шаг» стали явно нелепыми и воспринимались уже с юмором, время делало свое дело, с народом нужно было работать тоньше. Среди тех, кто сознательно и открыто поддерживал джаз в СССР, не было больших «шишек», но влиятельные и одновременно осторожные люди были, и они делали свое дело незаметно и наверняка. Прежде всего, была необходима идеологическая доктрина, позволявшая преодолеть то «проклятье», которое наслал на весь джаз еще в 1928 году Максим Горький, назвав его «музыкой толстых», подразумевая буржуев. Вообще все его желчные и нелепые нападки на Нью-Йорк и на Америку в статье «Город Желтого Дьявола» принесли немало зла в деле взаимопонимания между двумя народами, практически явившись первыми «буревестниками» длительной «холодной войны», закончившейся лишь после 1991 года. Для меня имя Горького стало ненавистным только по причине этой его крылатой фразы, опровергать которую нам всем пришлось в течение всей жизни при советском режиме. В школьные годы неприязнь к великому пролетарскому писателю подкреплялась еще и необходимостью учить монологи из его мрачных пьес, прорабатывать идеи нудных идеологизированных романов типа «Мать» или «Жизнь Клима

Самгина», тем более, что учился я в образцовой московской школе номер 204 имени Горького. В довершение можно сказать еще, что назвали меня Алексеем в честь не кого-нибудь, а именно Горького, перед которым преклонялся мой отец. Так что, эта связь носила фатальный характер. Ну, а позже, когда я сделал джаз своим основным занятием, мне пришлось почувствовать на своей шкуре, что такое играть «музыку толстых» в стране рабочих и крестьян.

Другой великий человек нашего столетия Дмитрий Шостакович, наоборот, сыграл в моей судьбе положительную роль, поддержав нас в нужный момент. Началась эта история с того, что при Радиокомитете был создан журнал «Кругозор», каждая страница которого, содержащая различную информацию, являлась еще и гибкой пластинкой приблизительно на две-три песни или пьесы. Главным музыкальным редактором «Кругозора» был назначен член союза композиторов Виктор Купревич. Он не был джазменом, но все время делал попытки создать русский фольклорный джаз, исполняемый на народных инструментах. Для этой цели он даже организовал ансамбль «Джаз-балалайка», для которого писал музыку. Будучи человеком крайне порядочным, типичным русским интеллигентом старого образца, он взялся хоть как-то помогать тем, у кого не было никаких прав и возможностей реализовать свое творчество. Причем ничего не получая для себя, кроме неприятностей. Одной из первых его акций на посту редактора «Кругозора» стала попытка вставить в этот звучащий журнал запись моего квинтета, который играл в кафе «Молодежное». По тем временам это было немыслимо, так как мы официально не принадлежали ни к одному концертному учреждению, контролировавшему эстрадный репертуар, и по молчаливому согласию с Горкомом Комсомола играли американскую музыку, которую ни в ресторанах, ни на танцплощадках, ни на концертной эстраде другим исполнять не разрешалось. Поэтому, когда Виктор Викторович предложил эту идею своему начальству, а именно — Гостелерадио, то наткнулся на типично советский перестраховочный прием. Ему сказали, что если запись будет завизирована первым секретарем Союза Композиторов РСФСР Д.Д.Шостаковичем, то и обсуждать нечего. Расчет был на то, что Шостакович не станет заниматься этой чепухой. Но Купревич оказался упрямым, он созвонился с секретариатом Шостаковича и договорился о прослушивании нашей записи у него в приемной, причем с фиксацией всего происходившего на магнитофон и фотопленку. Для меня в этой встрече присутствовал один специфический момент, поскольку я знал, что приблизительно за год до этого Дмитрий Дмитриевич

был в Соединенных Штатах Америки с какой-то высокой советской делегацией и познакомился с творчеством моего любимого саксофониста Джулиана Эддерли. Я узнал об этом из американского джазового журнала «Down Beat», который иногда доходил до нас через иностранных журналистов. Более того, в Москву чудом попала последняя пластинка квинтета братьев Эддерли, записанная в Калифорнии, в одном из джаз-клубов, прямо с живого исполнения. На задней стороне обложки этой пластинки был короткий текст о том, что выдающийся композитор современности Д.Шостакович вместе с советской делегацией присутствовал на этом выступлении. Судя по реакции, вернее, по отсутствию какой-либо реакции, джазовая музыка советским гостям скорее всего не понравилась.

Так вот, в назначенный день мы явились в Союз Композиторов в таком составе: Купревич, я, фотокорреспондент со своим аппаратом и журналист с портативным магнитофоном. В студии зарядили пленку и наша запись зазвучала в кабинете самого Шостаковича. Это была композиция «Work Song» Нэта Эддерли, моя пьеса «Наша боссанова» и инструментальная обработка песни Андрея Эшпая «Снег идет». Шостакович, которому предварительно объяснили, что решается судьба гибкой пластинки, принялся очень вдумчиво слушать все целиком, не прерывая записи посредине, как это бывает обычно. В эти минуты я, может быть впервые в жизни, испытал странное чувство, что все, что мы сделали, не так уж интересно и не достойно внимания такого человека. Мне стало как-то неловко, самоуверенность куда-то ушла. Хотелось, чтобы запись скорее закончилась. Но пришлось дослушать все до конца вместе с Дмитрием Дмитриевичем, попутно отмечая про себя все недостатки собственного исполнения. Когда все было прослушано, Шостакович спросил, что, собственно является препятствием для опубликования этой музыки. Виктор Купревич осторожно объяснил, что здесь присутствует много кусков, построенных исключительно на импровизации солистов, что этого-то и боятся начальники с Гостелерадио. И здесь Шостакович произнес очень важную для нас, просто сакраментальную фразу: «Импровизационность в музыке — это же замечательно». И вообще, в последующей беседе он дал понять, что не видит ничего страшного в том, что эта запись будет издана. Прощаясь, он подал мне руку, которую я с энтузиазмом попытался пожать, но не тут-то было. Его ладошка оказалась маленькой, прямой и несгибаемой, как деревянная дощечка. Рукопожатие оказалось односторонним. Меня это несколько поразило, и лишь гораздо позднее, когда мне пришлось бывать на дипломатических

приемах, я понял, что так подают руку те, кому это приходится делать очень часто, то есть дипломаты и другие официальные лица.

Все происшедшее было зафиксировано для показа начальству Купревича. В результате, где-то через полгода вышел в свет один из номеров «Кругозора» с записью нашего квинтета. Ничего страшного для советской власти, казалось бы, не произошло, не было разгромных статей, никто не был наказан. Зато состоялся первый прорыв молодого современного джаза в сферу грамзаписи, мы пробили маленькую, но очень важную брешь в стене запретов. Это была, практически, первая запись молодых советских джазменов, выпущенная в СССР после войны. Следующим шагом на этом пути был выпуск нормальных виниловых грампластинок с записями ансамблей-лауреатов Второго московского джазового фестиваля «Джаз-65», проходившего в концертном зале гостиницы «Юность».

Фокус с кубиками в Праге

Успешная поездка советских джазменов на «Джаз джембори» в 1962 году пробила окно в Европу. Следующий выезд за рубеж был в Прагу, на международный фестиваль джаза и состоялся он в 1965 году, куда решили послать ансамбль Георгия Гараняна. Он был как бы частью советской делегации, курируемой в этот раз Союзом Композиторов, и состоявшей главным образом из членов этого Союза, причем довольно маститых уже тогда. Туда входили Александр Цфассман, Эдди Рознер, Оскар Фельцман, Мурад Кажлаев, Гия Канчели, Юрий Саульский и кто-то еще. Я был тоже включен в эту делегацию как одиночка-солист, как представитель московского круга джазменов-исполнителей. На этом фестивале мы услышали столько звезд первой величины, что даже не верилось, что это все реально. Это был и «Modern Jazz Quartet», и «Swingl Singers», и Дон Черри, и Тэд Керсон…. Концерты вели два любимца пражской публики — доктор Хаммер, в прошлом музыкант и джазовый критик, и его жена популярная джазовая певица. Их дети — Ян и Алан Хаммеры (пианист и барабанщик) только начинали тогда свою джазовую карьеру в трио с контабасистом Мирославом Витоушем. Именно с этим трио мне и пришлось играть на концертах, которые проходили в джаз-клубе зала «Люцерна» ночами, после окончания основных фестивальных концертов. Практически, это были джем-сешены, но хорошо организованные и заранее спланированные. В компании со мной на сцене оказался модный тогда трубач-авангардист Тэд Керсон и

неизвестный мне черный тенор-саксофонист, тоже американец. Во время моего соло, как сейчас помню, в пьесе «Lover Man», у меня произошла досадная авария с саксофоном. Именно в этот момент отклеилась кожаная подушечка на одном из клапанов и упала на пол. Саксофон при этом обычно сразу перестает играть — не берется ни одна нота. Я просто оцепенел от такого удара судьбы, прекратил играть в середине «квадрата» и стал искать подушечку, ползая по сцене, в то время как мой «квадрат» доиграл кто-то из музыкантов. Нелепость произошедшего была в том, что такое случается с саксофоном крайне редко. С трудом найдя подушечку, я послюнил ее и как-то приклеил на место. В следующей пьесе я думал уже не о музыке, а о том, как бы все это не повторилось. В результате настроение после этого джема у меня было ужасное.

На этом фестивале произошел один забавный случай, о которым мне постоянно напоминают те, кто был его случайным свидетелем. После окончания фестиваля был устроен праздничный вечер в зале «Люцерна», где разнаряженная европейская публика танцевала под звуки биг-бэнда, слонялась по этажам от буфета к буфету, покупала различные сувениры. Наша советская делегация была тоже приглашена. Мы тоже начали слоняться в этой толпе, так не похожей на советскую. У меня на всю жизнь осталось то чувство тоски и унижения, которое пришлось тогда испытать на этом балу. Мы, советская делегация, были чужими на этом празднике жизни. Во-первых, у нас не было денег. Те крохи, которые тогда полагались советским туристам, а мы были оформлены как туристы, давно ушли на покупки подарков своим близким. Да если и оставалось что-то, тратить последнюю «валюту» (чешские кроны) на кока-колу, стоившую в тамошнем буфете соизмеримо с каким-нибудь подарком, было безумием. Вот и ходили мы, стараясь не смотреть в сторону стоек и столиков, где пили и ели беззаботные, прекрасно одетые и по западному воспитанные чехи. Только вот, их воспитанность повернулась к нам, советским людям не той стороной. С самого начала пребывания в Праге мы почувствовали ту скрытую неприязнь к русским, которая, маскируясь под вынужденной холодной вежливостью, присутствовала постоянно, и не только здесь. Особенно остро это ощутилось в тот вечер, когда нас оставили безо всякого внимания. Мы ходили неприкаянными поодиночке или небольшими группами по этажам, иногда наталкиваясь друг на друга, и обмениваясь саркастическими замечаниями по поводу такого приема. Хотелось есть и пить. Меня все время тянуло уйти в гостиницу, но там тоже делать было нечего. Вдруг я заметил, как по холлу идет Дон Черри, мой

любимый трубач, партнер по квартету Орнета Коулмена, выступавший на фестивале со своим ансамблем. Он произвел тогда в Праге определенный фурор своим необычным, ярким выступлением и пользовался у публики повышенной популярностью. Ему просто не давали проходу любители автографов. Вот и сейчас он продвигался в окружении людей, совавших ему программки для получения автографа. Чтобы рассмотреть поближе этого необычного человека, я подошел к этой небольшой толпе и лишь тогда увидел, как Дон Черри рисует свои автографы. Это была не роспись, а довольно многодельный рисунок, изображавший переплет окна, сквозь которое видно солнце и что-то еще. К сожалению, я не запомнил всех его подробностей, но помню, что рисовал он его каждый раз одинаково, не торопясь и с видимым удовольствием. При этом Черри еще и выглядел для тогдашнего джазмена крайне необычно. Вместо привычного костюма с галстуком или бабочкой, он был одет в экзотические наряды не то африканских, не то индейских племен. Я, как музыкант, догадывался, что все это элементы театра, своеобразный «прикол» над публикой, только очень талантливо задуманный. Как ни странно, но и мне захотелось «приколоть» Дона Черри, чтобы хоть как-то развлечься в этой тоскливой обстановке. К счастью, у меня в кармане оказались два моих кубика для игры в кости и в нарды. Дело в том, что я еще со студенческих лет увлекался фокусами разного типа, и один из них связан с кубиками, когда на у вас глазах на гранях кубиков меняются цифры. На наиболее эмоциональных людей этот фокус может произвести впечатление чуда. Так было и с Доном Черри. Когда он закончил рисовать очередной автограф, я пробился к нему и коротко сказал «Look!» Он сразу же обратил на меня внимание, после чего я показал ему свой трюк. Он тут же сказал: «Imposible, One more Time!» (Не может быть! Еще раз!). Я показал и сразу же отошел в сторону и встал за колонну так, чтобы меня не было видно. Дон Черри забеспокоился, стал ходить по фойе и искать меня глазами. Тогда я как бы невзначай появился в поле его зрения и повторил фокус. В результате все получили большое удовольствие, Дон Черри был порядочно озадачен, а я хоть слегка развлекся. С тех пор каждый раз, когда мы где-нибудь сталкиваемся с композитором Гия Канчели, он начинает смеяться, вспоминая этот случай, свидетелем которого он был.

Глава 9. ВИО-66 и кафе «РИТМ»

В конце 1966 года мне позвонил Юрий Саульский и предложил принять участие в его концертной программе, которую он затеял создать при Москонцерте. Он объяснил мне, что это будет биг-бэнд, но необычный, а с вокальной группой, которая должна нести на себе как бы инструментальные функции, зачастую дублируя группу саксофонов, труб или тромбонов В те времена биг-бэндов в концертных организациях было довольно много, официально они назывались большими эстрадными оркестрами. Обычно во главе таких оркестров стояли известные люди, такие как Леонид Утесов, Эдди Рознер, Олег Лундстрем, Борис Ренский. В их репертуаре преобладали эстрадные песни, цирковые номера, выступления куплетистов, пародистов, танцоров или чечеточников и, конечно, конферансье. Все это разбавлялось иногда инструментальными пьесами, стиль и качество которых зависели от вкуса и взглядов руководителя. В оркестре Утесова, который к джазу относился как-то странно — говорил, что любит, а на самом деле импровизировать на концертах не разрешал, — инструментальные прокладки носили чисто эстрадный характер. В оркестре Лундстрема, наоборот, джазовых композиций звучало довольно много, вокалисты тоже иногда исполняли джазовый репертуар, цирковые и развлекательные номера были сведены до минимума. Но полностью избавится от развлекаловки не мог себе позволить никто из работавших в системе Росконцерта и Москонцерта, и не столько потому, что этого требовало начальство, сколько из-за публики, особенно провинциальной. Именно ее вкусы диктовали содержание репертуара и построение концерта.

Так вот, Саульский решил попробовать создать коллектив под названием «ВИО — 66», который бы исполнял много джазовой музыки, причем относящейся к более современным, чем свинг, направлениям. Название ВИО расшифровывалось как Вокально-Инструментальный Оркестр. Мне название не понравилось с самого начала, поскольку напоминало пресловутые ВИА, но Саульского оно почему-то устраивало. Он предложил мне не только играть в группе саксофонов, но и заниматься с оркестром на репетициях, быть, в принципе, его помощником. Таким образом, мне предоставлялась неограниченная возможность делать свои аранжировки и проверять их на практике. Для меня это было крайне притягательным, поскольку, сидя дома, научиться писать для большого оркестра невозможно, а мне давно хотелось попробовать себя в этом. Что касается

оркестровок для малого состава, то я за годы работы в «Молодежном» достаточно набил руку. Но, в отношении биг-бэнда у меня была неуверенность в себе, и даже определенный комплекс неполноценности, тем более, что мои друзья — Георгий Гаранян, Алексей Зубов и Костя Бахолдин, игравшие в оркестре Олега Лундстрема, научились там делать фирменные аранжировки. Тем не менее, я сознавал, что биг-бэнд — не совсем мое дело, что я музыкант малого состава, где у солиста неограниченная свобода. Ведь большой оркестр это как сложная машина, механизм, где отдельные музыканты играют роль колесиков и винтиков, где умение не выделяться из группы ценится дороже всего. Поэтому я предложил Саульскому встречную идею, состоявшую в том, чтобы выступать в рамках концерта «ВИО — 66» отдельным блоком, со своим малым составом, квартетом. Он согласился, после чего я уволился из «Молодежного» и перешел на работу в Москонцерт, в штат «ВИО — 66». Как раз, в это время я поступил в очную аспирантуру при ВНИИ Технической Эстетики и на три года стал свободным от посещения какой-либо службы, получив возможность ездить на гастроли.

Сперва начался репетиционный период, во время которого я участвовал вместе с Саульским в подборе музыкантов для оркестра. Часть из них были опытные музыканты, пришедшие от Утесова или Силантьева, а также из оркестра Кинематографии. Они в проверке не нуждались. Но, кроме них в оркестр пробовались и совсем молодые люди, недавние выпускники музыкальных учебных заведений. Некоторые из них, в основном трубачи и тромбонисты, работали до этого в оркестре ЦДКЖ (Клуб Железнодорожников) под руководством Даниила Покрасса. Это был особый случай. Там они почти разучились играть, поскольку их оркестр разъезжал по стране в собственном вагоне, который прицепляли к поездам и отцепляли по прибытии в какой-нибудь город, где проходили концерты. Далее вагон оставлялся на запасных путях, а в нем продолжали жить музыканты, размещенные по купе, но без света, воды и прочих удобств. Даже это можно было бы стерпеть, но в оркестре существовало железное правило запрещалось в вагоне заниматься на своих инструментах. Правило на первый взгляд нелепое и жестокое по отношению к профессионалу, особенно духовику, у которого без каждодневных упражнений губы слабеют и он постепенно деградирует. Но оно было вполне оправданным и вынужденным, так как слышимость в стоящем без движения вагоне идеальная. Появление в Москонцерте нового оркестра, да еще с джазовым уклоном, привлекло молодых биг-бэндовских музыкантов от

Покрасса, из тех, кто еще не поставил на себе окончательный крест, не потерял интереса к музыке.

Для меня было важнее всего, с кем придется играть в малом составе. Это должны были быть универсалы, поскольку на них ложилась еще и функция ритм-группы большого оркестра. Таких было в то время очень немного. Здесь мне повезло, так как нашлись замечательные исполнители, готовые играть и в биг-бэнде, и в квартете со мной. На барабанах пришел работать Володя Журавский, опытный музыкант, с которым я начинал играть «халтуры» еще в пятидесятые годы, на «бирже». На контрабасе пригласили играть Анатолия Соболева, совсем еще молодого, но удивительно способного исполнителя, выпускника института им. Гнесиных, прекрасно читавшего ноты и серьезно занимавшегося основами импровизации. Пианистом Саульский пригласил Игоря Бриля, уже хорошо известного, несмотря на юный возраст, музыканта. Он впервые успешно выступил со своим трио на фестивале «Джаз — 65». Бриль был одним из первых представителей нового поколения отечественных музыкантов, получивших академическое музыкальное образование, но сделавших джаз своей основной профессией. Вот с этими тремя музыкантами я и сделал квартет, с которым выступал в концертах «ВИО — 66», а также отдельно со своей программой, в частности, на московском фестивале «Джаз — 67». Позднее, уйдя из «ВИО — 66», Бриль блестяще продолжил исполнительскую карьеру со своим трио. Барабанщик Володя Журавский трагически погиб в авиакатастрофе вместе с целой бригадой артистов эстрады. Басиста Толю Соболева забрали в армию на два года, так что этот мой квартет просуществовал еще недолго с Володей Смоляницким на контрабасе. Сам я ушел из «ВИО — 66» в 1968 году, получив много полезного от работы в этом коллективе. Я проверил себя как оркестровщик и как композитор. Я научился играть в группе саксофонов, причем второго альта, что неизмеримо сложнее, чем исполнение первого голоса. Два года мне пришлось скитаться по большим и маленьким городам Советского Союза, по гостиницам, автобусам, вокзалам и аэропортам, разделяя все невзгоды быта, а также радости игры на сцене с музыкантами, оставшимися на всю жизнь моими друзьями. Это был мой первый опыт нелегкой жизни гастролирующего по советской стране музыканта. В известной поговорке «Тяжела и неказиста жизнь советского артиста» нет и тени шутки, а только горькая правда. Здесь я прошел первую школу жизни, подготовившую меня к будущим, гораздо более романтичным и продолжительным гастрольным мытарствам с ансамблем «Арсенал», начавшимся спустя восемь лет.

В первой программе «ВИО — 66», помимо джазового репертуара, Юрий Саульский ввел певцов-солистов Нину Бродскую и Вадима Мулермана, артиста пантомимы Александра Жеромского и конферансье-фельетониста. Песенный репертуар был на русском языке, причем Мулерман, с его постоянным хитом «Тирьям-тирьярам» (про короля) сильно выпадал по стилю из программы, но привлекал массовую аудиторию. Нина Бродская производила более интеллигентное впечатление своими красивыми лирическими песнями, типа «Скоро осень, за окнами август». Иногда Саульский делал попытки ввести джазовый вокал на английском языке. Тогда в оркестр приглашался латвийский певец и киноактер Бруно Оя, или литовская певица Джильда Мажейкайте. Я делал для них оркестровки и репетировал все это с бэндом, но успеха особого не было. И не потому, что они недостаточно хорошо пели. Уже тогда я с сожалением понял, что нашего массового слушателя англоязычным пением не проймешь, как ни старайся. Ему подай что-нибудь попонятнее, да попроще. Все это повторилось позднее и с рок-поп музыкой, в пост перестроечные годы, когда свободная российская толпа выбрала себе самую низкопробную кабацкую попсу, современную опошленную версию цыганского романса, отринув всяких там Стиви Уандеров, Стингов, Филов Коллинзов и Уитни Хьюстонов.

В 1967 году, когда ВИО-66 уже приобрел довольно широкую известность в нашей стране, мы выступали в Ленинграде, в Театре Эстрады. И вот тогда произошел случай, который запомнился каким-то особым своим трагизмом. В день очередного концерта мы получили из Москвы сообщение, что скончался Эрик Тяжов, замечательный музыкант, который вместе с Саульским принимал большое участие в создании «ВИО- 66». Он взял на себя труднейшую задачу — создать вокальный коллектив из восьми человек в рамках оркестра. Трудность состояла в том, что это должны были быть не только мастера читки нот с листа, а музыканты, чувствующие джаз, слышащие гармонию, умеющие свинговать. Эрик набрал молодых профессионалов не из среды эстрадных певцов, а из выпускников дирижерско-хоровых отделений Консерватории и Гнесинки. Он проделал громадную работу по сплочению восьми вокалистов в цельный ансамбль. Его очень полюбили в оркестре, за мягкий характер, интеллигентность и высокую требовательность к коллегам. Все знали, что он неожиданно тяжело заболел, но такого близкого конца никто не предвидел. Сообщение пришло незадолго до концерта, так что отменить выступление уже не удавалось. На этом концерте я впервые на своем опыте понял, какой сложной в психологическом отношении может оказаться иногда работа

артиста, находящегося на сцене. Ведь на протяжении концерта, все его участники постоянно должны казаться публике счастливыми и бодрыми, нести радость своей музыкой, улыбаться, реагируя на аплодисменты, и ни в коем случае не показывать, что что-то не так. Особенно тяжело было тогда вокалистам, которые более тесно и долго общались с Эриком. Каждая пьеса напоминала о нем, о том, как ее репетировали, что он советовал делать. Девочки, естественно, не могли сдержать слезы, но героически пели, пытаясь скрывать свои чувства и даже улыбаться. Да и все другие участники оркестра пережили это мучительное состояние, когда надо выдавливать из себя непринужденность и играть не хуже, чем обычно, находясь в траурном настроении.

Человек-голос в Москве

Квартет, с которым мы работали в «ВИО — 66», принял участие в очередном Московском фестивале «Джаз — 67», который проходил в зале ДК МИИТа (Инженеров Транспорта), что неподалеку от Маринского универмага. Фестиваль проходил по налаженной системе. Оргкомитет был под прикрытием Горкома ВЛКСМ, жюри состояло главным образом из членов Союза Композиторов и возглавлялось Вано Мурадели. Как обычно, в программе каждого ансамбля должна была исполняться собственная композиция, или обработка народной мелодии, или популярной советской песни. Это правило преследовало две цели: во-первых — подвигать отечественных джазменов на сочинение собственной музыки, на творческий поиск, а, во-вторых — оградиться от нападок партийных функционеров, пытавшихся пресечь проведение подобных мероприятий, и обвинявших всех нас в пропаганде вражеского искусства. Этот фестиваль запомнился одним выдающимся событием. На нем появился Уиллис Коновер, человек-легенда, Человек-Голос. Для людей более поздних поколений трудно представить себе, какой эффект для нас всех тогда имело его появление в Москве. Поэтому мне хотелось бы рассказать об Уиллисе Коновере поподробнее.

В середине 50-х в жизни нашего поколения появилось нечто новое и важное, некая отдушина в информационной пустоте — передача «Music USA» и ее ведущий — Уиллис Коновер. Имя этого человека, постепенно стало символом американского джаза, да и самой Америки для миллионов радиослушателей во многих странах Европы и Азии. Особое значение его передачи приобрели для тех, кто жил по эту сторону «железного занавеса» и был

начисто лишен информации о западной культуре. Для нас, советских людей, любивших джаз, Коновер и его «Music USA» были «окном в Америку», причем окном, открытым постоянно и надолго. Гораздо позже, прочитав в джазовых изданиях ряд интервью и воспоминаний известных европейских джазменов, я осознал тот факт, что в послевоенные годы передача «Music USA» была для слушателей Англии, Германии или Франции тем же, что и для жителей так называемого Социалистического лагеря — глотком джаза. Тогда нам было невдомек, что в ряде европейских кап стран по разным причинам ставились препоны и рогатки проникновению всего американского, и в первую очередь — джаза, а позднее — и рок-н-ролла. Это было частью государственной политики. Но, несмотря на нее, все фанатики джаза, прилипнув к радиоприемникам, ежедневно слушали и записывали на магнитофоны все, что передавал Уиллис Коновер. Меня нередко спрашивают журналисты, как мы все научились тогда играть, не имея нот, учебников, педагогов, пластинок и многого другого. Ответ прост — главным образом, по записям, которые мы делали с эфира, по передачам «Music USA». Более того, и английской язык я начал самостоятельно изучать для того, чтобы понимать комментарии Коновера к музыке, которую он транслировал.

Программа «Голос Америки» на русском и других языках народов СССР возникла в 1947 году, вместе с началом «холодной войны». Сразу же возникло глушение передач, сквозь которое иногда можно было что-то услышать, но шум периодически накатывался вновь, и приходилось довольствоваться обрывками информации. Меня это страшно раздражало и я постепенно перестал слушать эти «вражьи голоса», тем более, что мне уже и так многое стало ясно относительно того, где и как мы живем. Зато «Voice of America» на английском в СССР не глушился, — энергии не хватало. Кроме того, эти передачи не носили откровенно агитационного, антисоветского характера и были обыкновенной, правдивой сводкой новостей. Да и для простых советских людей, от рабочего до министра иностранных дел, не понимавших по-английски ни черта, они были практически безвредными. Вот и получилось так, что мы смогли каждый вечер преспокойно «разлагаться», слушая джаз на волнах передачи «Music USA», бывшей составной частью программ радиостанции «Voice of America». Я не помню, когда впервые наткнулся в эфире на «Music USA», но это было еще в первой половине 50-х. Сперва ее вел какой-то не запомнившийся диктор, а затем Рэй Майкл, и состояла она из двух часовых частей с перерывом на последние известия. У Рэя Майкла была определенная направленность на

традиционный джаз, причем главным образом в исполнении биг-бэндов. Нас это тоже страшно радовало, так как мы открыли для себя тогда и Дюка Эллингтона, и Каунта Бэйси, и Джимми Лансфорда, и Харри Джеймса, и Чарли Барнета, и Бэнни Гудмена, и Томми Дорси, а также ряд замечательных певцов, выступавших с этими бэндами. Передача всегда начиналась со свинговой мелодии-заставки в записи оркестра Нила Хэфти, на которую у всех нас, как у собак Павлова выработалась со временем реакция — прекрасное настроение ожидания чего-то нового, состояние бодрости и веры в прекрасное будущее. После этого звучал типичный американский голос, низкий и густой: «This is „Music USA“, I am Ray Mikael!» и т. д.

И вот позже, а именно с 1954 года, второй час в этой передаче начал вести новый комментатор, который ввел новую музыкальную обложку, после чего звучало: «TIME FOR JAZZ! This is Willis Conover…». Так мы впервые познакомились с этим неповторимым Голосом, ставшим для нас реальным и единственным голосом Америки. С появлением Коновера заметно изменилось содержание передачи. Теперь мы получили возможность быть в курсе всех событий в мире современного джаза. Второй час «Music USA» посвящался малым составам, так называемым «комбо», игравшим в «модернистских» стилях «бибоп», «хард боп», «кул», «уэст коуст», «прогрессив» и др. Позднее Уиллис Коновер стал единоличным ведущим передачи «Music USA», а его голос и музыкальная обложка — «Take The „A“ Trane» — долгие годы являлись символом американского джаза в сознании всех, кто слушал эфир. Особенность программ Коновера была в том, что он очень внятно, неторопливо, с идеальной артикуляцией называл имена исполнителей, названия пьес, авторов музыки, время записи, а также давал очень короткие, но предельно емкие комментарии по поводу того или иного направления в джазе. Причем, иногда он делал очень меткие, но нейтральные характеристики отдельным музыкантам и их творчеству. Так однажды, еще в конце 50-х, он назвал спокойную, задумчивую музыку Джерри Маллигана таким термином, как — «Rockin' Chair, Pipe and Slippers» («Кресло-качалка, трубка и шлепанцы»). Лично я во многом обязан Уиллису Коноверу и его передачам за то, что тогда они помогли мне скорее найти свое призвание и даже профессию, вовремя уведя меня из различного вида «тусовок», с Бродвея, из ресторанов, от фарцовки, с «плясок» и «процессов», к радиоприемнику и магнитофону. Еще неизвестно, кем бы я стал, и куда бы угодил, не будь в эфире постоянной радиопередачи «Music USA» и Уиллиса Коновера.

Мое первое личное, короткое знакомство с ним состоялось в

1965 году, в Праге, на джазовом фестивале. Но сам Уиллис Коновер впервые приехал в СССР в 1967 году и, побывав в Таллине и Ленинграде, появился в Москве как раз во время фестиваля «Джаз 67». Трудно описать словами состояние сидевших в зале этого ДК в тот момент, когда перед началом концерта на сцене появился элегантный, красивый американец и, подойдя к микрофону, сказал своим густым, бархатным тембром: «TIME FOR JAZZ!», после чего музыканты заиграли «Take The „A“ Trane». Комок подступил к горлу, все увидели ГОЛОС. Произошла визуализация звукового имиджа, как в сказке.

Но самое интересное началось дальше. В то время, как участники фестиваля выступали на сцене ДК МИИТа, за кулисами и в фойе происходила какая-то необычная активность. Среди музыкантов, которые обычно в зале на концертах не сидят, распространился слух, что Коновер приглашает многих в Американское посольство на прием в его честь, с показом джазовых фильмов и прочими радостями. И действительно, по рукам начали ходить какие-то пригласительные билеты, которые раздал кому-то для распространения сам Коновер. Мне тоже дали такой билет и здесь я испытал двойное чувство огромного волнения и счастья, что наконец-то побываю в Американском посольстве и впервые увижу документальные фильмы о джазе, и чувство какой-то опасности и ответственности за этот шаг. Последнее подтвердилось. Комсомольские работники, организаторы фестиваля, узнавшие об этой планируемой посольством акции, засуетились со страшной силой, пытаясь предотвратить массовый поход московских джазменов на прием. Моментально были организованы приглашения на ночной джем-сешн в кафе «Синяя птица» после концерта, который до этого не планировался. Один из ответственных комсомольских деятелей подошел ко мне за кулисами ДК и сказал прямо, без обиняков, что все, кто пойдет на эту встречу, больше на международные фестивали не поедут никогда, и вообще станут не выездными. Мне стало до невозможности гнусно на душе, уж больно хотелось туда, пообщаться с Коновером, побыть на территории Соединенных Штатов Америки. Но разумом я понимал, что ставить крест на дальнейших поездках за рубеж и портить внешне хорошие отношения с комсомольцами по меньшей мере непрактично. Я попытался как-то возразить, говоря, что ничего там страшного не произойдет, что мы будем вести себя как настоящие советские люди, не подведем, и неся прочую чепуху. Но в ответ получил довольно вразумительное объяснение, что инструкция о необходимости срыва этого мероприятия получена сверху, и что опасность для дальнейшей судьбы советского джаза

здесь вполне реальна. Ведь ситуация, когда наш джаз реально попал в сферу политических интересов американцев и, соответственно, в область нашего политического надзора, возникла здесь впервые. «Представь, — сказал мне комсомольский работник, — если хоть в одной американской газете появится небольшая заметка под заголовком „Московский фестиваль джаза закончился приемом в посольстве США“. Это будет означать конец всем дальнейшим джазовым фестивалям.» Мне нечего было возразить, так как я понимал, что публикация такого рода появится обязательно, Уже тогда мы поняли, что «холодная война» ведется не только Советским Союзом, что на ней греют руки и западные журналисты, принося иногда колоссальный вред нашим попыткам обогатить отечественную культуру джазовой музыкой. (Кстати, не знаю по какой причине, но следующий, очередной фестиваль джаза состоялся в Москве лишь через одиннадцать лет, в 1978 году, в киноконцертном зале «Варшава»). Еще до конца концерта мне удалось пообщаться на эту тему с моими приятелями-джазменами, музыкантами как бы одного уровня, с теми, кого эти события могли затронуть в будущем. У них было такое же состояние — обозленности на этот запрет, большого желания идти в посольство, но и понимания всех последствий такого похода. Некоторые колебались до последнего, не зная как поступить. Я в последний момент понял, что придется пожертвовать этим приемом ради дальнейшей игры с властями, ради этой борьбы за выживание. Когда концерт окончился и публика стала покидать ДК, выяснилось, что на улице уже стоят автобусы, готовые отвезти всех, кто хочет, в «Синюю птицу». Спускаясь по лестнице вместе с толпой из зала в вестибюль первого этажа, я столкнулся с Уиллисом Коновером, который выглядел очень озабоченным. Очевидно ему сообщили о попытках отговорить наших музыкантов идти в посольство. Он увидел меня и спросил, иду ли я. Я ответил, что хотел бы, но не могу. После чего, несмотря на возможное присутствие рядом соглядатаев, я произнес дословно следующее: «Вы скоро уедете к себе домой, а нам предстоит жить здесь». Уиллис Коновер как-то посерьезнел и сказал «I understand», после чего мне показалось, что он не осуждает тех, кто не пойдет. Но на самом деле мне спокойнее не стало, я все равно чувствовал себя в какой-то степени предателем по отношению к нему. С тяжелым чувством я вышел на улицу, сел в комсомольский автобус вместе с другими музыкантами, принявшими аналогичное решение, и поехал на джэм в «Синюю птицу». Другая часть музыкантов, а также много обычных околоджазовых фэнов отправилась в посольство. Это были те, кому терять было нечего, кто имел какую-то особую

«прикрышку», или те, кто не строил долгосрочных жизненных планов стране Советов, думая «свалить» при первом удобном случае. Так оно в дальнейшем и произошло, многие из тех музыкантов, кто пошел тогда на этот прием, давным-давно эмигрировали. Но тогда я об этом как-то не задумывался. Мы все сидели в «Синей птице» и просто выпивали. Играть не было никакого желания. И вот часа через два произошло самое противное. Вдруг в кафе с шумом ввалилась небольшая толпа людей, прибывших с этого приема. Вид у них был самый, что ни на есть счастливый, но самое главное — каждый прибывший держал подмышкой по пачке запечатанных американских джазовых пластинок. Не по одной, а по пачке. Это доконало присутствующих. Я испытал нехорошие чувства, и прежде всего зависть, с этим ничего нельзя было поделать. Затем нам пришлось выслушивать восторженные рассказы о фильмах, которые демонстрировались в посольстве. Ко всему этому добавлялись такие фразы участников приема в наш адрес, как: «А зря вы не пошли, чуваки, там так клево было. И ничего за это не будет». Позже я узнал некоторые подробности того, как происходила в посольстве «материализация духов и раздача слонов». Во время торжественной части и просмотра фильмов на виду у гостей стоял стол, заваленный грудой пластинок. А когда официальная часть закончилась и хозяева приема предложили присутствующим взять себе презенты в виде пластинок. И тут произошла небольшая свалка, причем особую активность проявили никому не известные люди, старавшиеся нахватать как можно больше. Как всегда бывает в таких случаях, людям воспитанным и скромным, в том числе и музыкантам, досталось меньше всех. Так завершился фестиваль «Джаз — 67».

Неудавшееся интервью

Где-то в 1967 году я получил предложение от главного редактора дайджеста «Спутник» Олега Феофанова написать серию статей по истории советского джаза для этого издания. Мне предстояло взять интервью у таких известных людей, как Александр Варламов, Александр Цфассман, Эдди Рознер, Леонид Утесов, Лаци Олах. Для этой работы мне давался в помощь фотокорреспондент и редактор — студент МГИМО Володя Зимянин, сын тогдашнего главного редактора газеты «Правда» М.В.Зимянина, будущего впоследствии секретарем ЦК КПСС по культуре. Володя уже тогда был страстным любителем джаза и коллекционером пластинок. На этой почве мы с ним сразу

сошлись и стали друзьями. Работая над серией статей, мы назначали официальные встречи с перечисленными ветеранами советского джаза и получали массу интересных рассказов о том, что происходило с ними до войны, да и в первые послевоенные годы. Надо сказать, что все эти видавшие виды люди шли на контакт довольно охотно, не кочевряжась и ведя себя довольно просто. Ведь в то время я был для них скорее журналистом, чем музыкантом, поскольку они давно уже отошли от джаза и мало знали о джазменах нового поколения. Единственная заминка в ряду таких интервью произошла с Утесовым. А было это так. Договорившись по телефону об интервью с Леонидом Осиповичем, записав подробно адрес, мы втроем явились в назначенное время к двери в его квартиру и начали звонить. Никто не открывал, причем довольно долго. Затем дверь приоткрылась и через цепочку кто-то из темноты стал расспрашивать кто мы, зачем пришли, как будто никакого договора не было. Мы заново объяснили кто мы такие и даже стали показывать какие-то удостоверения. Дверь закрылась и мы продолжали стоять, недоумевая. Складывалось впечатление, что нас принимают за аферистов, если не за грабителей. Потом все-таки нас впустили в квартиру, где в прихожей нас встретил Утесов, одетый в теплый домашний халат. Мы разделись, прошли в гостиную и я приготовился задавать свои вопросы. Надо заметить, что к тому времени мое отношение к Леониду Утесову было двояким. С одной стороны, с раннего детства я был его не то, чтобы его поклонником — я вырос на его песнях, они были неотъемлемой частью нашей дворовой жизни. Фильм «Веселые ребята» был самым популярным на протяжении многих лет. Но это была лирическая комедия с замечательным маршем, с такими мелодиями, как «Сердце» или «Черные стрелки обходят циферблат». А в военные времена нас захватили более актуальные песни в его исполнении — «Шел старик из-за Дуная», «Днем и ночью», «Барон Фон дер Пшик», «Домик на Лесной», «Борода ль моя бородка». Детский патриотизм нашего поколения, пережившего войну во дворе, был замешан именно на таких песнях, удивительно талантливо написанных и душевно исполненных. Я уже тогда, в 1945 году начал собирать коллекцию пластинок, и среди них записи Утесова были на главном месте. Даже сейчас, слушая на патефоне песни военных лет, напетые Леонидом Осиповичем, чувствуешь комок в горле. Но, с другой стороны, став джазменом, я постепенно стал ощущать на себе некоторое противодействие со стороны заслуженных ветеранов довоенного советского джаза, который, по сути, был в большей степени разновидностью эстрадной музыки. Это было вполне

естественное желание не отдавать пальму первенства в руки молодых музыкантов, да еще модернистов. Сам Утесов в последние годы практической деятельности от джаза полностью отошел, руководя формально эстрадным оркестром своего имени. То, что делали мы, молодые музыканты, было уже совсем другим и никак не пересекалось с эстрадным искусством. Тем не менее, за четыре года до этой встречи случай косвенно свел меня с моим детским кумиром. В 1963 году ЦК ВЛКСМ начал формирование советской делегации для поездки на Кубу, на очередной всемирный фестиваль молодежи и студентов. В этот раз решили послать и джазовый коллектив. Выбрали мой квартет, куда входили пианист Вадим Сакун, контрабасист Андрей Егоров и барабанщик Валерий Буланов. Чтобы использовать нас не только как чисто джазовый состав, а и в качестве аккомпаниаторов, нам поручили сделать несколько песен с киноактрисой Ларисой Голубкиной, ставшей страшно популярной после выхода на экраны фильма «Гусарская баллада», и с модной тогда эстрадной певицей Ларисой Мондрус. Приготовив номера, мы ждали просмотра, на котором специальная отборочная комиссия, отвечавшая за формирование культурной программы советской делегации, решала окончательно, кто поедет на Кубу. Уже во время самого этого просмотра за кулисами кто-то из наших доброжелателей сказал мне по секрету, что Утесов, узнав об этой поездке, захотел войти в состав делегации со своим оркестром, естественно, вместо нас. Я понял, что если он надавит где-то наверху, никакие комсомольские друзья не помогут. Но конца у этой истории не было, так как по причине Карибского кризиса, чуть было не ставшего причиной ядерной войны, фестиваль на Кубе отменили. Он состоялся там где-то лет через двадцать.

Когда мы начали наш разговор с Утесовым издалека, приноравливаясь друг к другу, я сразу почувствовал, что Леонида Осиповича что-то беспокоит, что он слегка напряжен. Я задал свой вопрос, касающийся его первых шагов на эстраде в Одессе. И тут Утесов, став очень серьезным, если не официальным, начал отвечать приблизительно так: «По национальности я — еврей, но я считаю и всегда считал себя глубоко русским человеком, я всегда уважал великую русскую культуру…» и так далее. На такой ноте прозвучал его первый ответ, который к моему вопросу отношения не имел. Выслушав это, я и мои спутники почувствовали что-то неладное. Тем не менее, я задал второй из заготовленных вопросов, уже ближе к джазовой тематике. Утесов, набрав воздуха в легкие, снова начал свой ответ с фразы — «По национальности я — еврей, но всегда…» а потом тоже говорил ни о чем, все вокруг, да около. Практически, так и прошла наша

встреча, из которой я ничего интересного для себя не почерпнул. Во время этого общения мы заметили, что маэстро все время теребил в руках какой-то листок бумаги, свернутый вчетверо. Иногда он его разворачивал и машинально глядел на эту страничку. Когда мы стали собираться уходить, Леонид Осипович наконец-то расслабился, стал показывать свою коллекцию картин, подаренных ему многими русскими художниками еще в двадцатые и тридцатые годы, в частности — картины Коровина. Пока мы стояли в прихожей и одевались, Утесов незаметно порвал свой листок на мелкие кусочки и положил их в высокую пепельницу на стойке. Перед самым уходом Володя Зимянин, следивший за руками хозяина, незаметно сгреб эти обрывки и положил их в карман. Дома он склеил их и восстановил написанное там. Он позвонил мне сразу после этого и прочитал содержимое. Это были заготовки на различные каверзные вопросы, причем политического характера, касающиеся еврейского вопроса. И тут все стало ясно. Мы, люди, увлеченные своей тематикой, совсем упустили из вида то, что все это происходило вскоре после семидневной арабско-израильской войны, когда израильская армия наголову разгромила арабов, поддерживаемых Советским Союзом. Тогда в СССР началась какая-то странная кампания, направленная против «Израильской военщины», но как бы не против евреев. Тем не менее, анти-израильская пропаганда стала причиной резкого возрастания накала у нас бытового антисемитизма при том, что был срочно создан какой-то специальный комитет, составленный из известных советских евреев — деятелей науки и культуры (я запомнил только одну фамилию — академика Йоффе). Эти деятели от имени всех советских евреев осуждали израильскую агрессию в прессе, по радио и телевидению. Обстановка была в тот период действительно неспокойная, так что, наш визит оказался для Утесова неприятным испытанием. Он принял, скорее всего, наш приход как провокацию, поскольку мы обозначили ему совсем другую тему для интервью. Он, как стреляный воробей, повидавший сталинские повороты в судьбах людей, приближенный когда-то к кремлевской верхушке и наверняка бывавший из-за своей чрезмерной популярности на грани ГУЛАГа, решил на всякий случай перестраховаться и отвечать только по заготовкам. Вот почему он так облегченно вздохнул, когда мы стали собираться уходить. Он понял, что тревога была напрасной. Мои интервью с нашими мэтрами джаза так и остались на бумаге. Олега Феофанова сняли с должности главного редактора дайджеста «Спутник» за недозволительные публикации, в частности, за очерки Льва Гинзбурга

«Потусторонние встречи» о фашизме. Брежневская идеология реставрации сталинизма набирала обороты. Нас ожидала Пражская весна 1968 года.

Кафе «Ритм»

Время шло, программа оркестра «ВИО — 66», под воздействием обстоятельств, становилась все более эстрадной. Мне стало невыносимо играть в группе саксофонов по нотам, одно и то же. Сказался врожденный индивидуализм. Я стал выходить на сцену только с Квартетом, а на мое место в группу саксофонов взяли другого музыканта. Саульский шел на любые уступки. Но меня все больше тянуло обратно в малый состав, на вольные хлеба, тем более, что к 1968 году я постепенно изменился внутренне как музыкант. Изменились мои интересы в джазе, я почти отошел от традиционных стилей. Один мой приятель, старый московский «штатник» Миша Фарафонов собрал уникальную по тем временам коллекцию пластинок авангардного джаза, причем самых последних записей. Я стал ходить к нему и слушать эту совершенно новую для меня музыку. Он так трясся над своей коллекцией, что пластинок на перепись не давал и разрешал их слушать только на своей, особой аппаратуре. Там я услышал «New York Art Quartet», последнего Колтрейна, Арчи Шеппа, Альберта Айлера, Джузеппо Логана, Робина Кениату, Пола и Карлу Блэй. Я был в какой-то степени подготовлен к такой музыке, поскольку до этого много слушал Орнета Коулмэна и Эрика Долфи. Но здесь была еще более необычная эстетика, не было привычной красоты и сложности хард-бопа, не стало гармоний, а иногда даже и ритма. Первое время я просто заставлял себя слушать эти записи, пытаясь проникнуть в новые законы антикрасоты. Постепенно во мне что-то произошло, и я почувствовал, что иногда эта музыка вызывает нечто созвучное в моей душе. То, что я слушал, было черным авангардом, который, фактически, был не столько музыкой, сколько формой протеста, неким социальным актом, характерным для специфической ситуации, сложившейся в США в тот период. Это был мрачный и местами недобрый протест против всей истории угнетения черных в Америке. Но тогда я воспринимал все это как вид музыки, не зная о связи некоторых черных авангардистов с такими организациями как «Черные Пантеры», имеющими расистский, если на неофашистский оттенок, только в обратном направлении. Главное, что чувство протеста и озлобленности, которое мы испытывали по отношению к советскому режиму,

вошло в резонанс с эмоциями черных джазменов. Но самое интересное открытие я сделал, когда решил послушать свои старые любимые записи. Оказалось, что они уже не доставляют мне прежней радости. Это был неприятный момент — старая музыка разонравилась, а новая еще не совсем захватила. Чтобы войти в новую эстетику, надо было как можно скорее начать играть авангардный джаз, а не только слушать его. Мне захотелось поскорее найти единомышленников и попробовать сделать что-нибудь. Оказалось, что среди тех, кто достаточно профессионально играет в таких стилях, как бибоп или хард-боп, отношение к фри-джазу скептическое. А молодые авангардисты, не прошедшие всей традиционной школы обыгрывания гармоний, и сразу ринувшиеся во фри-джаз, у меня самого вызывали раздражение. Именно из-за них авангард и получил в московской джазовой среде название «собачатина».

Но единомышленники все же нашлись. Это были не москвичи. Тогда в Москву съезжались и зацеплялись здесь всеми правдами и неправдами джазмены со всей страны, поскольку только в Москве были возможности для дальнейшего развития, для нахождения работы. Позднее эта тенденция несколько видоизменилась, и джаз стал развиваться в провинции даже более интенсивно, чем в столице. Но Москва так и осталась джазовой Меккой в России. На каком-то джеме я познакомился с тенор-саксофонистом Александром Пищиковым и был поражен его абсолютным владением инструментом, а главное — глубоким проникновением в манеру игры Джона Колтрейна. Пообщавшись, мы выяснили, что у нас одинаковые интересы, я понял, что он открыт для любой музыки. Он был родом из Магнитогорска, некоторое время работал в Тульской филармонии, в биг-бэнде Анатолия Кролла, но решил осесть в Москве. Другим единомышленником, не испугавшимся играть авангард, оказался Володя Васильков, один из самых техничных барабанщиков в истории нашего джаза, человек со страшной энергией и драйвом, игравший до этого в трио Леонида Чижика и с Германом Лукьяновым. Своим фанатизмом и нетерпимостью он напомнил мне Владимира Ильича Ленина, тем более, что он приехал из Ульяновска, да и звали его Владимир Ильич. Я предложил им сделать авангардный состав и попытаться сесть играть в каком-нибудь кафе. Мы пригласили контрабасиста Юрия Маркина и у нас получился квартет без фортепиано — два саксофона, бас и барабаны. Полная свобода от аккордов, полифония, политональность, атональность. Но главное, что нас объединяло, это любовь к совершенно новой тогда эстетике в джазе, пришедшей из музыки соул и фанк. Джаз такого типа

принципиально отличался от всех других, традиционных или самых современных направлений своей ритмической основой. Мы сами дали название такой музыке — «восемь восьмых» (8/8), а позднее стали называть ее как «шестнадцать шестнадцатых» (16/16). Это было наиболее точное название, понятное только профессионалам.

Главная особенность такой музыки была в том, что в ней, практически впервые, джазмены отказывались от традиционного ощущения «свинга», того ритмического пульсирования, которое было порождено впервые в джазе и делало джаз уникальным явлением. Свинг, в прямом смысле — раскачивание — состоит в том, что вся ритмическая основа пронизана ощущением триоли. Свингующий музыкант подсознательно представляет себе каждую четвертную ноту как триоль, то есть состоящую не из двух восьмушек, а из трех. Ну, например, если в такте четыре четверти, то этот такт пульсирует как: «та-та-та, та-та-та, та-та-та, та-та-та», и в такте получается не восемь, а как бы двенадцать восьмых нот. Но это лишь в подсознании. На деле, исполняя обычные восьмые ноты, свингующий музыкант играет в каждой четверти по две восьмушки, но неравные по длительности. Первая восьмая длиннее второй, так как объединяет в себе две из первых триольных нот. Вторая восьмушка — это короткая третья триольная нота из этих «та-та-та». Так что, свинговый такт, исполняемый восьмыми нотами, можно изобразить в виде «та-а-та, та-а-та, та-а-та, та-а-та». Каждая вторая восьмушка как бы отстает, что и создает особый пульс, присущий традиционному джазу.

В 1966 американский черный саксофонист Эдди Хэррис сочинил пьесу «Freedom Jazz Dance», которая стала в определенном смысле поворотным пунктом в истории джаза. В частности она способствовала трансформации современного ритма, перехода его от триольного свинга к системе «восемь восьмых». Это когда в каждой четверти стали исполнять не триольные, а ровные восьмые, делящие четверть точно пополам — «та-та, та-та, та-та, та-та». При этом принципиально изменился подход к построению мелодии в импровизации. Фразы стали строиться из нот, отстоящих друг от друга на большие расстояния, минимум на кварту или квинту, чего не было в традиционных, более мелодичных стилях джаза. Сама тема «Freedom Jazz Dance» была написана в квартово-квинтовой системе и послужила учебным пособием для овладения игрой в новом стиле. До Эдди Хэрриса уже были примеры игры в такой манере. В частности, еще в 1959 году Орнетт Коулмэн предложил на своей первой пластинке музыку на 8/8, но тогда это на стало

массовым явлением и было воспринято как авангардный эксперимент. Во второй половине 60-х, когда на музыкальную арену вышли такие направления как фанк, арт-рок и джаз-рок, музыка на 8/8 стала крайне актуальной. Первой пьесой, с которой наш новый квартет начал свои репетиции, стала «Freedom Jazz Dance». Заодно вспомнили первые композиции Орнета Коулмэна. Такого состава в Москве еще не было.

Репетировали мы в подвале помещения Союза Композиторов Москвы, на улице Готвальда. В этом же доме, на первом этаже было помещение кафе, в котором размещалась обычная общепитовская точка под названием «Шашлычная». Несмотря на свое название, она пустовала и план не выполняла, поскольку есть там было нечего. Дефицит на мясо уже в конце 60-х был ощутимым. Мне пришла в голову мысль, а не открыть ли здесь джазовый клуб. Я позвонил старому знакомому Славе Винарову, который еще со времен кафе «Молодежное» числился внештатным инструктором МГК ВЛКСМ. Мы встретились и обсудили все возможности организации очередного джазового кафе под прикрытием комсомола. Времена, правда, были уже не те, что в начале 60-х, Хруща давно сняли, романтика завяла, процветал новый советский бюрократизм. Пражские события 1968-го расставили многое по своим местам, власть откровенно помрачнела. Комсомольский деятель пошел совсем иной прагматичный, абсолютно циничный, вежливый и скользкий. ВЛКСМ окончательно стал профессией, причем тупиковой. Как ни странно, партийные структуры пополняли свои высшие эшелоны из других источников, но не из среды комсомольских вождей. Но авторитет МГК в жизни столицы был чрезвычайно высок. Мы со Славой пошли к директору этой шашлычной и предложили ему сделать джазовое кафе при поддержке Горкома ВЛКСМ, сославшись на опыт работы в кафе «Молодежное». Безо всяких сомнений дирекция шашлычной дала согласие. Мы придумали название для нового джазового кафе — «Ритм». Помня, как тяжело было работать шесть вечеров в неделю в «Молодежном», я решил поделить работу здесь с другим составом, квартетом Алексея Зубова. Мы начали работать по три дня в неделю. Кафе было маленькое, свой народ сразу стал ходить туда, обстановка там была замечательная. Наш квартет исполнял политональный фанки-джаз, мы играли довольно много пьес из репертуара Хораса Сильвера, Джона Колтрейна, Ортнета Коулмэна. Традиционного бопа практически не играли. Квартет Зубова исполнял тоже далеко не традиционную музыку. Сам Леша в тот период увлекся модальным или ладовым джазом, экспериментируя с различными этническими видами музыки. Он

одним из первых в России серьезно переосмыслил джазовый подход к древним ладам и концепциям разных народов. У него тогда появились композиции по мотивам азербайджанских мугамов, на темы старинных русских напевов. Он создал цикл пьес под общим названием «Былины-старины». Так что в кафе была более-менее единая стилистическая атмосфера. Обстановка здесь отличалась от «Молодежного» своей простотой, не было Совета кафе, дружинников, «интересных встреч». Мы просто играли три «заезда», после чего, если кто-то приходил из музыкантов, был джем-сэшн. Очереди перед входом не было, но кафе обычно заполнялось до отказа, причем сугубо своей публикой. Ходила московская интеллигенция, истинные любители современного джаза. Власти нас не трогали, так как в кафе была спокойная обстановка, а, самое главное, они к тому времени поняли, что лучше иметь поднадзорное заведение, где все на виду, чем запрещать, загоняя всех в подполье. Но опасность подстерегала наше заведение с другой стороны. Жители дома, которым наша музыка не давала покоя с восьми вечера до одиннадцати, а то и до двенадцати ночи, начали организованную борьбу с нами. Их можно понять. Играли мы довольно громко. Володя Васильков «мочил» на барабанах так, что у нас самих потом долго звенело в ушах. Вдобавок, мы озвучивали через усилитель контрабас, да и на саксофонах играли через микрофоны. Особенность акустики каменных домов такова, что звук передается через саму конструкцию здания, не только через стены, а и по всему каркасу. Поэтому нашу музыку слышали жильцы всех восьми этажей. Их жалобы и заявления в различные городские инстанции были достаточно убедительными и, несмотря на всю бюрократичность дел такого рода, материалы были рассмотрены довольно оперативно, и дирекция кафе в, конце концов, получила предписание от своего начальства прекратить исполнение громкой музыки в данном помещении. Проработав там около года, мы оказались на улице, а джаз-клуб снова превратился в шашлычную. Но, к счастью, то, как мы играли, случайно сохранилось на старой пленке с записью, сделанной в одном из научно-исследовательских институтов, имевших полупрофессиональную студию.

Запись 1 Запись 2 Запись 3.

Глава 10. Джаз-клуб в кафе «Печора»

Так я на некоторое время остался без работы, если не считать мое пребывание во ВНИИ Технической Эстетики в качестве сотрудника отдела теории дизайна. Шел 1969 год. Надо было где-нибудь играть. Только что с большой помпой был пущен в эксплуатацию Калининский проспект, стерший с лица Москвы многие переулки и закоулки старого Арбата, что откликнулось тогда болью в сердцах исконных москвичей. Он стал частью правительственной трассы, по которой ежедневно курсировали так называемые «членовозы», развозя членов Политбюро в Кремль из Барвихи, и обратно. На мостовой постоянно дежурили крупные чины КГБ в форме сержантов ГАИ. По обеим сторонам проспекта открылись многочисленные кафе, рестораны, бары и магазины, самой современной по тем представлениям формы. На какое-то время Новый Арбат (второе название Калининского проспекта) стал модным и популярным местом. В нижних этажах и специальных пристройках к домам проспекта стали открываться многочисленные кафе и магазины, спроектированные по-новому, наподобие западных. Сама жизнь подсказывала решение. Я решил попытать счастья на Калининском проспекте. Но здесь надо было делать все более солидно, соответственно месту. Я вновь прибегнул к помощи Славы Винарова. Мы пошли на прием к начальнику спец комбината питания по обслуживанию Нового Арбата. Слава показал ему ксиву инструктора МГК ВЛКСМ, правда, внештатного, но это не имело значения и должное впечатление произвело. Мы развернули перед ним радужную перспективу существования на новом проспекте в одном из вверенных ему кафе популярной культурно-идеологической точки под эгидой комсомола. Он сразу же согласился. Оставалось теперь утрясти это дело с Горкомом. За это взялся Слава и через некоторое время нам предоставили на шесть вечеров в неделю кафе «Печора», причем купили туда рояль, а позднее построили невысокую сцену-подиум. Горком выделил наряды дружинников для поддержания порядка. Дружинники конца шестидесятых заметно отличались от своих предшественников начала пятидесятых, ловивших стиляг на улице Горького, резавших узкие брюки и длинные волосы. Эти стали ближе к современному спецназу. Они имели военизированную структуру, подобие униформы, машину ОАЗик типа «раковой шейки». Если при Сталине дружинники охотились за такими как я, то в конце шестидесятых они встали на охране порядка в джазовом кафе, это был прогресс.

«Печора» сразу стала популярным местом, попасть туда было непросто, проходили «свои», приезжало поиграть много музыкантов. Поскольку Новый Арбат стал сам по себе модным местом, то и «Печора» приобрела большую популярность. Около кафе на тротуаре всегда стояла очередь, что, как мне кажется, и привело в последствии к ликвидации здесь джаз-клуба. Также как и в кафе «Ритм», в «Печоре» никаких общекультурных мероприятий, типа нарочитых встреч с замечательными людьми, не было. Из очереди с улицы запускалась публика, рассаживалась за столиками, делала заказы официантам, или брала выпивку в баре. После этого начиналось концертное выступление музыкантов, с объявлением названий и авторов пьес, с представлением солистов. Все это длилось в течение трех отделений с двумя антрактами, во время которых разрешалось активно работать официантам. Нередко третий заезд превращался в джэм-сэшн, если приходили музыканты, желавшие поиграть.

Авангардная богема

В начале 70-х поиски новых идей привели меня к необходимости более серьезных знаний в области авангардной музыки. Когда я начал интересоваться историей возникновения додекафонной системы, то случайно выяснилось, что ленинградский саксофонист Рома Кунсман, с которым нас связывало увлечение игрой гениального новатора Эрика Долфи, идет в том же направлении, причем более фундаментально, так как использует в своих построениях логарифмическую линейку. Наезжавший иногда в Москву из Ашхабада пианист и знаток авангарда Олег Королев очень помог мне, дав на время почитать редкую книгу австрийского теоретика Рудольфа Рети о различных направлениях с современной музыке. Так я получил систематизированные знания о классическом авангарде, запрещенном тогда у нас наравне с джазом и рок-музыкой. Оказалось, что все концепции современного фри джаза возникли намного раньше, чем я думал и в совсем другой музыкальной среде. Я открыл для себя Чарлза Айвза, Веберна и Шенбегра, Берга и Мессиана, Лютославского и Пендерецкого, Кэйджа, Берио и Нино. Я узнал, что и у нас есть замечательные композиторы этого направления — Шнитке, Денисов и Губайдулина, известные лишь специалистам. Случай свел меня с двумя исполнителями такой музыки — пианистом Алексеем Любимовым и контрабасистом Анатолием Гринденко. Несмотря на то, что они

оба пришли в авангард из консерваторской среды, а я — из джазовой, мы нашли общие точки соприкосновения и стали иногда пытаться играть вместе свободную музыку, просто так, для самовыражения. Кроме этого нас объединял интерес к различным видам восточного древнего знания, в частности, к дзен- буддизму с его техниками медитации. Помню, что впервые прочел толстенный том самиздатского перевода книги Судзуки, взятый у Леши Любимова.

Местом сборища тех, кого интересовали различные виды медитативного искусства, был подвал Музея Скрябина, где уже тогда находилась мощная ЭВМ, способная сочинять музыку по законам случайных чисел, а также был установлен лазер, создававший под специальным куполом различные визуальные эффекты. Странно, но этот музей как-то не очень контролировался властями, а ведь там собирались люди не простые. Там я познакомился с Эдуардом Артемьевым, ставшим впоследствии апологетом отечественной электронно-компъютерной музыки. Там же произошла моя встреча с пантомимической медитативной группой Валерия Мартынова, отделившегося от Театра пантомимы Гедрюса Мацкявичуса. Несколько раз мы устраивали своеобразный меж-жанровый джем, пытаясь входить в транс, объединяя свободную импровизационную музыку, психоделический свет и медитативную пластическую импровизацию. В отличие от некоторых участников таких хэпинингов, я в настоящий транс так и не впадал, мешал врожденный рационализм, но эстетическое ощущение абсолютной новизны осталось с той поры острым воспоминанием на всю жизнь.

Живой классик

Одним из ярчайших моментов в моей жизни во время работы в «Печоре» был приезд в СССР и выступления в Москве, в Театре Эстрады, оркестра Дюка Эллингтона. Помимо посещения концертов биг-бэнда, где можно было услышать и увидеть живых «классиков» — Харри Карни, Кутти Уильямса, Пола Гонзалеса и самого Дюка Эллингтона, некоторым из нас посчастливилось встретиться с этими музыкантами на приеме в Спасо Хаузе — доме американского посла в Москве, а также в Доме Дружбы на Калининском проспекте, где так называемая музыкальная общественность Москвы принимала американских гостей. Сперва о приеме у посла. До этого у меня уже был небогатый опыт общения с иностранными дипломатами, в том числе

американскими. Тогда у меня уже закралось подозрение, что отнюдь не все американцы любят джаза, и что аристократы считают его искусством низов общества, простых людей. Во всем этом присутствовала определенная нелепость: в СССР джаз считался «музыкой толстых», а сами «толстые» у себя, на родине джаза, относили его скорее к «музыке тонких», если пользоваться методологией Горького. Когда на дипломатических приемах ко мне подходили, как это заведено, какие-то леди или джентльмены, чтобы создать пафос непринужденного общения, и спрашивали, а «кто Вы, кем работаете», то я прямо отвечал, что я — джазмен. За этим следовала вежливая улыбка, смешанная с плохо скрываемым удивлением (как, в СССР — джаз?). После этого собеседник, желая как-то наладить разговор, заявлял, что он тоже любит джаз и даже называл какое-то известное ему джазовое имя (типа «Муму» в разговоре о литературе). Но по всему было ясно, что он, живя в Америке, ни черта о джазе не знает, а значит — его не очень-то и любит. Короче, я уже был готов ко всем проявлениям дипломатического снобизма, когда получил приглашение на прием в Спасо Хауз в честь Дюка Эллингтона. То, что я увидел там, было незабываемым. Еще А.С. Пушкин сформулировал дилемму «поэт и толпа», от которой страдал всю жизнь. Здесь же визуализировалась подобная дилемма — «черный гений джаза и толпа белых дипломатов». До этого мне часто приходилось видеть, как очень популярные люди, так называемые «звезды», раздают автографы. За этим обычно просматриваются самые различные чувства: самодовольство, высокомерие к толпе поклонников, раздражение от потери времени, благодарность за признание, неловкость от совершения чего-то нелепого, стеснительность и смущение. Все зависит от личных качеств «звезды». В случае с Дюком Эллингтоном ничего этого не было. По причине своего высокого роста он казался как бы плывущим над толпой окружавших его людей. От него исходило такое чувство собственного достоинства, спокойствие и естественность, что было ясно — вот так выглядит гений в толпе. Но запомнилось и другое — светская официально-снобистская публика высокого ранга, подходившая к Дюку за автографами, перекидываясь с ним парой слов, на миг преображалась. Они становились проще и естественней. Я не брал автографа у Эллингтона, но, наблюдая за всем этим, прекрасно представлял себе, что могут чувствовать американцы, которым повезло вот так близко постоять рядом с человеком-символом, с исторической фигурой, и где в советской Москве, на другом краю Земли.

Одно из ярчайших воспоминаний того времени относится к встрече с участниками оркестра Дюка Эллингтона в Доме Дружбы

на Калининском проспекте, в бывшем особняке Саввы Морозова. Туда были приглашены многие московские джазмены, известные советские композиторы, музыкальные критики, журналисты. Дело происходило в небольшом зрительном зале. Сперва на сцену вышли официальные лица и поприветствовали Дюка Эллингтона и его музыкантов, пришедших на встречу. После этого появился и он сам, чтобы поблагодарить за внимание. И здесь на сцене образовалась небольшая толпа из многочисленных желающих постоять и сфотографироваться с Дюком на память. Так как фотографы стояли перед сценой, то на снимок попадали только те, кому удавалось пробиться в первый ряд, так что, возникла небольшая толкучка. Тем не менее, впереди оказались самые уважаемые и достойные люди Леонид Утесов, Николай Минх. Леонид Осипович сказал что-то очень торжественное, обращаясь к Эллингтону, который держался во время всего этого с большой выдержкой, как настоящий артист, привыкший к необходимости таких встреч. Я стоял где-то во втором ряду, и не пытаясь побраться поближе к Дюку, и в один из моментов вдруг почувствовал, как меня сзади оттесняет кто-то, чтобы протолкнуться вперед. Я посторонился, поскольку пожилой лысый крепыш, отодвигавший меня, обнаружил недюжинную силу, а главное — поразительный энтузиазм, несколько несовместимый с его имиджем. Как оказалось, это был популярный композитор-песенник Сигизмунд Кац. Глядя на него тогда, я подумал, что в двадцатые и тридцатые годы он был, наверняка, большим любителем джаза, но жизнь заставила сменить жанр и писать советские песни. А сейчас, когда вдруг здесь появился кумир его юности, воспоминания нахлынули, и он не скрывал этого.

Во время «торжественной части» Дюку Эллингтону общественность приподнесла русские сувениры, среди которых была балалайка. В конце концов, церемония окончилась и Дюк, поблагодарив за внимание, сел за рояль. Его окружили музыканты, главным образом те, кто собирался играть на джем-сешене. С Эллингтоном пришли на эту встречу его давнишние коллеги и друзья Харри Карни и Пол Гонзалес, а также несколько музыкантов из более молодого поколения. Во время джема исполнялась одна из популярнейших мелодий Дюка Эллингтона «I've Got It Bad», медленная баллада. Он сам сидел за роялем, а я исполнил тему, после чего сыграл «квадрат» импровизации. От сознания, что мне аккомпанирует сам великий автор, пришло, как ни странно чувство уверенности. Волнения не было вообще, я просто играл с удовольствием и спокойно, как бывает лишь в тех случаях, когда не надо ничего и никому доказывать. Мне просто

хотелось, чтобы Дюк почувствовал, что его музыка доставляет нам наслаждение. Когда «квадрат» закончился, я открыл глаза, которые у меня автоматически закрываются во время импровизации, и чуть было не ударился виском об что-то, находящееся у самой головы. Оказывается, Дюк в самом конце моего соло встал из-за рояля, взял подаренную ему балалайку и подошел ко мне, делая вид, что играет на ней. Замечательный джазовый фотограф Юрий Нежниченко сделал в этот момент снимок, который потом попал в ряд джазовых журналов, в частности, в американский «Down Beat» с подписью «Дуэт двух миров».

Покушение

Период работы в «Печоре» был богат различными событиями и приключениями. Однажды меня там чуть не убили, а затем по-настоящему ограбили. Был прекрасный летний день. Мы, как обычно, начали свое выступление, согласно распорядку, в 7 часов вечера. Я всегда недолюбливал первое отделение, особенно летом, когда в это время еще светит солнце, и в кафе, где целая стена является окном, светло, как на улице. Играть джаз в такой обстановке не очень привычно, как-то не играется, пока не наступят сумерки. Тем не менее, мы обязаны были начинать вовремя, но в первом отделении нам приходилось в какой-то степени заставлять себя «заводиться» искусственно. В этот день к нам пришел поиграть замечательный трубач Герман Лукьянов, один из самых самобытных российских джазменов. Он не хотел ждать третьего отделения и мы дали ему возможность начать первое отделение вместе с нами. Естественно, что выбрали общеизвестный «стандарт» — пьесу Телониуса Монка «Straight, no chaser», суровый блюз, который обычно исполнялся с элементами политональности. Как я уже упомянул, в зале было светло, даже солнечно. Мы сыграли тему, затем я начал импровизировать и сыграл несколько квадратов в свой микрофон, а Герман стоял слева в полуметре от меня у другого микрофона, ожидая, когда ему вступить. Когда я доигрывал последний квадрат, я дал это понять Герману и постепенно отошел от микрофона вправо. Лукьянов начал играть свое соло и здесь произошло нечто совершенно неожиданное. Уже отвернувшись в сторону, я краем глаза увидел нечто, пролетевшее между нашими головами, после этого раздался звук, похожий на взрыв, а в следующее мгновение я увидел, что к моим ногам подкатывает волна с пеной, как на морском берегу. Все это произошло меньше, чем за секунду и

отложилось в сознании как чистый сюрреализм. Первое время мы несколько оцепенели и пытались понять, что произошло. Вслед за этим в районе одного из столиков раздался шум, я увидел какую-то свалку, а потом понял, что дружинники волокут человека к выходу. Посмотрев себе под ноги, мы поняли, что позади нас с Германом, прямо перед ударной установкой разбилась запечатанная бутылка шампанского, образовав большое количество пены. Только тогда стала вырисовываться в сознании нелепость и даже загадочность поступка, а главное — пришла мысль о том, что кому-то из нас могло снести полчерепа, так как увесистая бутылка была брошена с расстояния метров в десять. Лукьянов от этой мысли так занервничал, что быстренько уложил трубу в футляр и ушел. А мы должны были играть дальше, хотя настроения уже никакого не было. Перед тем, как продолжить выступление, я бросился на улицу, чтобы увидеть того, кто бросил бутылку, понять, чего он хотел. Я увидел, как дружинники запихивали в свою спецмашину щуплого человека небольшого роста, с усиками, похожего на азербайджанца, провинциально одетого. Я не успел подойти, как машина уехала. Так что мы оставались в неведении, мучаясь в догадках до конца вечера, пока не вернулись из отделения милиции наши дружинники. Они рассказали, что этот тип — депутат Верховного Совета СССР, заслуженный врач Дагестана, приехавший на какую-то очередную Сессию. У него депутатская неприкосновенность, его отпустят. Но самым примечательным было то, что он в милиции все время негодовал, почему его схватили, ведь он хотел выразить свое восхищение музыкой. Я представил себе этого человека, который случайно попал в «Печору» и впервые в жизни услышал современный джаз «живьем». Будучи, как и все «лица кавказской национальности» человеком крайне эмоциональным, он, очевидно испытал особый душевный порыв и из самых лучших побуждений выразил свой восторг традиционным кавказским жестом, известным в народе как: «от нашего стола к вашему столу». Ну, немного не соразмерил, зато от души. Когда я позднее успокоился и полностью осознал и оценил произошедшее, то понял, что в этом широком жесте, таившем и смертельный исход, крылась, может быть, наивысшая степень оценки и признания того, что мы делали в тот вечер.

Через некоторое время после превращения «Печоры» в джаз-клуб начали выявляться кое-какие организационные проблемы. Несмотря на то, что нам, то есть некоему общественному совету верхнее начальство отдало это кафе под начало на вечернее время, дирекция самого заведения была крайне недовольна происходящим. И не только потому, что оно джаз не любило, а по

совсем другим причинам. Мне казалось, что невероятная популярность кафе, куда трудно попасть вечером, у дверей которого всегда толпится очередь должна вызывать чувство гордости у его администрации. Оказалось, что для администрации гораздо важнее прибыль, выполнение плана, у них своя отчетность, свои законы. По прошествии нескольких месяцев у меня состоялся разговор с директрисой кафе, и она объяснила мне, что если зал на двести мест, заполнить до отказа посетителями, которые просидят до конца вечера, то прибыль от продажи продукции кухни, то есть горячих блюд, будет в десятки раз меньшей, чем в том же зале, но без всякой музыки, когда народ будет приходить, только чтобы поесть и сразу уйти. Даже в случае, когда постоянно будет занято не больше двух-трех столиков, как это и происходило в соседнем кафе «Ангара». Вот вам и вся арифметика с культурой. Тогда я попытался выдвинуть некоторые контраргументы, которые сводились к тому, что, согласно моим наблюдениям, во время наших вечеров публикой потребляется огромное количество продукции по линии буфета — то есть спиртного, соков, кофе, мороженого, кондитерских изделий, и что прибыль от буфета может компенсировать дефицит прибыли от кухни. И вот здесь я узнал горькую правду экономики советского общепита. Прибыль от буфета в подобных заведениях не имеет веса в плановых расчетах, главное здесь прибыль от производства, каковым является кухня, где трудится рабочий коллектив, состоящий не только из заведующего производством, поваров, снабженцев, посудомоек, уборщиц, официанток и др. И не важно, что их паршивые котлеты с картофельным пюре на воде никто не заказывает. Само наличие этой разновидности пролетариата в штате заведения сводит на-нет всю деятельность одинокой буфетчицы, собирающей с посетителей всю выручку. Я хотел было заикнуться о том, что их всех можно бы и уволить, а оставить только буфетчицу и уборщицу, но делать этого не стал, так как к тому времени я уже понимал суть социалистической экономики, исключавшей наличие безработицы в СССР путем искусственного создавания ненужных рабочих мест. Тогда мы пришли к решению сделать покупку горячих блюд обязательной, то есть продавать входные билеты, в стоимость которых будут входить, скажем, цыплята табака. Если хочешь послушать джаз, покупай билет, заходи, получай свою порцию цыпленка, хочешь — ешь его, а не хочешь — не надо, все остальное докупай сам. Так и сделали. Про входе посадили кассира, который торговал билетами, стоимостью 4р.50к., что тогда было недешево, и контролера. Нам стало труднее приглашать гостей, друзей, музыкантов. Приходилось

каждый раз их проводить бесплатно, встречать у дверей, договариваться, унижаться перед администрацией, считавшей, что таким образом ее обкрадывают. Кстати, введение платных входных билетов считалось тогда делом небывалым, так что пришлось добиваться особого разрешения в каких-то там министерских верхах. Как я и предполагал, большинство посетителей, заплативших за билет, как-то забывали про этих обязательных цыплят, и те оставались невостребованными. Их разбирали после закрытия кафе сотрудники кухни. Познакомившись ближе с закулисной жизнью советского общепита, я узнал много интересных вещей. Нередко днем в кабинете директрисы я видел явных представителей власти, в милицейской форме, или в штатском (скорее всего — из ОБХСС), которые приходили пообедать, по-простому, по-дружески, то есть бесплатно. Меню в данном случае было, естественно, особым. Я узнал, что, согласно неписаным нормативам, работникам общепита разрешалось присваивать безнаказанно (т. е. недокладывать, недоливать, недовешивать и т. д.) до восьми процентов исходных продуктов — масла, сахара, мяса, овощей и всего другого. Если при проверке обнаруживалось превышение этой нормы, то составлялся акт о хищении. Так выглядела узаконенная приплата рабочему классу в этой сфере, хотя львиная доля доставалась администрации. Это они уносили домой с работы дефицитные мясо и масло, работникам кухни доставались по большей части что-либо попроще, нянечки-уборщицы покидали кафе с сумками картофеля. Все это я видел своими глазами, поскольку приходилось после окончания вечера спускаться в служебное помещение, где у нас была своя комната для переодевания, хранения инструментов, нотных пультов и костюмов.

Криминал

В это комнате и произошло знаменитое ограбление, ставшее загадкой, неразгаданной до сих пор. Дело в том, что под Новым Арбатом существует подземный город минимум в три этажа, ниже я не спускался. Это коридоры с многочисленными комнатами, кабинетами, складскими помещениями. Все это распределено между теми заведениями, которые над ними находятся. Нам, согласно нашему требованию, выделили небольшую комнатку, где с трудом могли разместиться на полу две ударные установки, усилители с колонками, контрабас и некоторые другие инструменты в футлярах, а в шкафу —

костюмы и всякая мелочь. Довольно часто мы репетировали прямо в зале, или утром, до открытия кафе, или где-то с пяти до половины седьмого, перед началом работы. Поэтому инструменты иногда оставляли в той самой комнате, находившейся под общей охраной всех служебных помещений, на три этажа ниже уровня земли. Никому даже на минуту не могла придти мысль в голову о ненадежности этого места. Но вот летом 1971 года, придя утром на репетицию, мы обнаружили, что дверь в нашу комнату взломана при помощи обычного лома и из нее вынесена часть находившихся там инструментов. После того, как приехали все музыканты, работавшие в кафе, и тоже осмотрели место происшествия, было установлено, что пропало четыре вещи — гитарный усилитель «Gibson», полуакустическая гитара той же фирмы, принадлежавшие Николаю Громину, чемодан с моим саксофоном фирмы «Kohn» и чей-то французский электропроигрыватель для пластинок. Это означало, что грабителей было двое. На стенках лестницы, ведущей в технические коридоры, были отчетливо видны стрелки, указывающие путь к нашей комнате, как в пионерской игре «Зарница». Во всем этом было что-то нарочитое и неправдоподобное. Затем, когда шок от этой новости, сменился естественным состоянием тоски и безнадеги, я попытался проанализировать ситуацию. То, что кража была совершена не без участия местных работников, было ясно с самого начала, но вот на каком уровне и кому это понадобилось? И здесь вдруг пришел в голову простой вывод. Дело в том, что довольно часто поиграть с гитаристом Николаем Громиным из состава А.Зубова в кафе приходил другой не менее известный гитарист, его коллега по гитарному дуэту, Алексей Кузнецов. В то время он был на постоянной работе в эстрадно-симфоническом оркестре Гостелерадио под управлением Силантьева. А незадолго до описываемого события этот оркестр получил новый комплект различной зарубежной аппаратуры и инструментов, в том числе роскошный гитарный комбик, то есть усилитель с колонкой фирмы «VOX», последней модели. Леша Кузнецов, пользовавшийся у Силантьева большим доверием и авторитетом, получил разрешение иногда выносить этот «VOX» из здания ДЗЗ на ул. Качалова для выступления на концертах, в том числе и в «Печоре». Обычно он никогда не оставлял этот аппарат в кафе на ночь, но в ту ночь ему почему-то было удобнее не забирать его. И вот, когда мы установили окончательно, что пропало, а что нет, оказалось, что силантьевский «VOX» на месте, зато унесен копеечный по сравнению с ним проигрыватель. Это говорило уже о другой степени информированности похитителей, а главное, об

их причастности к государственным структурам. У себя воровать невыгодно. Чтобы проверить мои смутные подозрения, я отправился в отделение милиции, ответственное за этот район. Никакой надежды на теплый прием, сочувствие и понимание у меня не было, но надо было проверить все варианты. Написав, как положено заявление на имя начальника отделения, которое мне с неохотой сообщил дежурный, я попытался зарегистрировать его в дежурной части, после чего оно стало бы официальным документом и поводом для начала расследования и заведения дела. Тем более, что ограблено было государственное предприятие, находящееся на правительственной трассе. Очевидно к моему приходу в отделении были готовы, так как мне был заготовлен целый спектакль, который сводился к необходимости получения подписи начальника отделения на моем заявлении. А тот оказался практически неуловимым. Я из спортивного интереса пол-дня пытался отловить его в сравнительно небольшом отделении милиции, но он обыграл меня в этой игре в прятки. Я иногда даже видел его спину, но когда входил вслед за ним в комнату, его там уже не было. Что двигало им, нежелание брать на себя очередную «висячку» или указание сверху? А может он, будучи истинным советским патриотом старой закалки, считал саксофон чем-то недалеким от ножа или отмычки (вспомните фразу Жданова: «От саксофона до ножа — один шаг»)? Тогда все понятно — помогать идеологическому бандиту искать его орудие лучше уж нарушить на время свой служебный долг. Когда мне надоело ошиваться в этом отделении, просто безо всякой регистрации положил заявление в окошко дежурного и ушел. Время подтвердило мои подозрения, за четверть века ни громинская гитара с усилителем, ни мой саксофон ни вынырнули нигде на территории нашей страны. А ведь это не иголки в стоге сена. Обнаружить их появление у какого ни будь музыканта ничего не стоило так как это была большая редкость, а слух о пропаже моментально распространился по кабакам и оркестрам всего СССР, ведь нас, джазменов, любили и уважали большинство музыкантов страны. Незаметно выплыть на поверхность ни «Gibson», ни «Kohn» не могли, так что, скорее всего, лежат они и по сей день где-нибудь на спец складе под своими инвентарными номерами. Но это лишь мое предположение. Ну а зачем все это понадобилось? Ответ прост. Со временем правительственная трасса приобрела особо важный статус, и для службы безопасности малейшее усложнение их работы было чревато различными ЧП. Мне кажется, джаз-клуб в кафе «Печора» необходимо было закрыть, причем не столько по идеологическим причинам, сколько из соображений

безопасности. Кафе привлекало много народу, который постоянно толпился у входа, в «Печору» стало, к тому же, ходить много иностранцев. У членов Политбюро и других партийных шишек, постоянно проезжавших по этой трассе, не дай Бог, могли возникнуть вопросы, а почему здесь толпится народ. И тогда пришлось бы объяснять все как есть, здесь, мол, джаз-клуб, а за реакцию никто ручаться на мог. Могли бы и головы полететь. Но закрыть официально не было никакого повода, тем более, что кафе находилось под покровительством МГК ВЛКСМ. Вот и придумали такую простую провокацию.

Лишившись инструмента, я впал в некоторое оцепенение и больше в «Печоре» не показывался. Некоторое время там еще что-то происходило, но вскоре джаз-клуб прекратил свое существование, его прикрыли под предлогом нерентабельности. «Печора» превратилась в простое кафе, где посадили играть обычный кабацкий эстрадный составчик из МОМА, как и в остальных местах общепита. Потеря инструмента для профессионала — это настоящая трагедия, и я пережил ее. Во-первых, в те времена достать настоящий новый фирменный саксофон в СССР было просто невозможно. В магазинах продавались чешские или гэдээровские, которые были так плохо сделаны и из такого дешевого металла, что иначе как «тазиками» мы их не называли. С рук купить можно было только старые, чаще всего довоенные инструменты, и то надо было еще поискать. Новые инструменты никто из-за границы не привозил по двум причинам. Если дорогой инструмент в Союз ввозил иностранец, то он должен был в нашей таможне зафиксировать его с тем, чтобы обязательно вывезти обратно. Так предотвращался ввоз с целью продажи. Если его ввозил из-за границы советский гражданин, то он должен был обосновать, на какие деньги он купил этот инструмент. А так как хороший саксофон никогда меньше двух тысяч долларов не стоил, то обосновать такую сумму простому человеку было невозможно. Насколько я помню, тогда советским туристам разрешалось провозить подарков на сумму, не превышающую десять рублей. Так что просить привезти саксофон можно было либо номенклатурных работников, партийцев и дипломатов, не подвергавшихся строгому контролю и досмотру, либо тех, кто официально работал за границей за валюту и имел право тратить ее там же. Но у меня не было знакомых такого типа, да и просить было бесполезно, поскольку отдавать пришлось бы валютой, а ее у простых людей не было. Она была только у «валютчиков», то есть у тех, кто, несмотря на риск быть расстрелянными или посаженными на большие сроки, занимались обменом валюты или просто хранили ее дома. Ведь

дело с расстрелом Рокотова и Файбишенко было еще свежо в памяти. Во-вторых, потеря инструмента очень похожа на ампутацию части тела, поскольку за годы игры на нем ты настолько привыкаешь к нему, что перестаешь ощущать его как нечто чужеродное. У каждого саксофона свое расположение клапанов, я уж не говорю о мундштуке, который подбирается годами. Но главное, все-таки, в том, что когда ты долго дуешь в свой инструмент, он постепенно структуирует молекулы своей вибрирующей массы согласно твоим индивидуальным акустическим данным и начинает звучать самым оптимальным для твоего организма способом. В этом нет никакой мистики, одна сплошная физика, или даже акустика. Саксофонисты называют это «раздуть» инструмент. Новый саксофон, несмотря на всю прелесть новизны, еще тупой по звуку, он не «раздутый». Старый саксофон, «раздутый» кем-то, не будет хорошо звучать у нового владельца, на это уйдет много времени. Именно такой, «раздутый» мною инструмент, откликавшийся моментально на любой нюанс в исполнении, и пропал у меня летом 1971 года. Сперва я как-то даже не мог привыкнуть к этой мысли, но реальность того, что играть не на чем, заставила начать думать о приобретении инструмента. Помимо сложности с доставанием, просто не было самих денег на саксофон, то, что я получал в кафе и во ВНИИТЭ, едва хватало на еду. Но к тому моменту я уже хорошо знал черный рынок инструментов, знал мастеров по починке саксофонов, по изготовлению тростей и копий мундштуков. Через меня за последние годы прошло много инструментов, я научился разбираться в них. Через некоторое время мне удалось подобрать себе оптимальный вариант саксофона — не дорого, рублей за двести пятьдесят, прилично по звуку, но очень старый. Это был английский альт фирмы «Majestik», очень легкий на вес, но очень звучный. Сделан он был еще до начала Второй Мировой войны, то есть до 1939 года. Это было ясно по тому, что на нем был выгравирован символ Военно-воздушных сил Третьего Рейха (Luftwaffe) — орел, несущий в лапах массивную свастику. Мастер, у которого я приобрел этот саксофон, объяснил мне, что эти инструменты выпускались английской фирмой по заказу Геринга для оркестров Военно-воздушных сил, естественно, еще в мирное время. Свастика, конечно, была почти затерта, но вполне была узнаваема. Подобный инструмент попадал ко мне уже не в первый раз в жизни. Как и положено инструменту, изготовленному для игры на открытом воздухе, этот саксофон был очень громким, и мне это нравилось. Но во всех других отношениях он был типичным старьем. Как и у всех довоенных моделей, у него не хватало

целого ряда клапанов, так что привычная техника игры нарушалась, иногда пальцы проваливались в пустоту, так что от прежнего автоматизма пришлось отказаться и все время помнить о клапанах. Вся механика была разболтана, подушечки сгнили, октава не строила и т. д. и т. п. Тем не менее, именно на этом инструменте я продолжил свою карьеру саксофониста. Уже позднее мне удалось найти одного молодого французского студента, обучавшегося в Московском Университете и игравшего на саксофоне, и уговорить его продать мне свой почти новый инструмент фирмы «Selmer» — Mark V1, на котором я играл до января 1997 года.

Летом 1969 года, во время очередного Международного кинофестиваля в Москве вновь появился Уиллис Коновер. Он прибыл с американской делегацией, куда входили и политические деятели, как например, сенатор Губер Хэмфри, баллотировавшийся на пост президента США, и один из советников по культуре Президента Соединенных Штатов Америки Ричарда Никсона, Леонард Гармент, бывший джазмен, игравший когда-то на кларнете в оркестре Вуди Германа. Сам Коновер приехал с вполне конкретной целью — показать на фестивале документальный фильм о торжественном событии, когда президент Никсон вручает высшую награду Соединенных Штатов, Орден Свободы, Дюку Эллингтону за его вклад в деле распространения идей американской свободы по всему миру через джазовую музыку. Фильм был показан в зале Союза Композиторов и в ряде кинотеатров. Он запомнился тем, что мы воочию увидели, насколько высокого официального признания достиг джаз на своей родине. Фильм был очень поучительным и Уиллис Коновер не зря возил показывать его в Европу. Он прекрасно понимал все сложности распространения этого вида искусства везде, даже в Америке… Вообще он был настоящим, последовательным популяризатором джаза и положил на это всю свою жизнь. Во время того кинофестиваля американское посольство устроило в банкетном зале гостиницы «Россия» специальный прием для московских джазменов, где был большой джем-сэшн, в котором принял участие советник Никсона, играя на кларнете. И опять в тот вечер на сцену вышел Уиллис Коновер и открыл концерт-джем сакраментальной фразой: «Time for Jazz!». В тот приезд он подарил мне сингл-сорокопятку, на которой, как оказалось, Коновер был записан как артист джаза, как мастер художественного свиста, исполнявший в сопровождении известных музыкантов джазовые стандарты.

Парадоксально, но при всей огромной популярности Коновера за пределами США, в самой Америке мало кто знал его,

кроме некоторых профессионалов из средств массовой информации Госдепа и джазменов-гастролеров, соприкасавшихся с ним на фестивалях в других странах. Но в этом нет, на самом деле, ничего странного — ведь в самих Штатах невозможно поймать передачи «Голоса Америки», там вещание идет на совсем других частотах, на многочисленных FM-станциях. С конца 60-х советские джазмены стали все чаще выезжать на международные фестивали джаза, и там непременно встречали Коновера, который собирал информацию для своих будущих передач. Я встретил его в кулуарах фестиваля «Джаз Джембори» в 1978 году, в Варшаве, где я выступал со своим ансамблем «Арсенал». Я поблагодарил его за ту колоссальную поддержку, которую он оказал мне и «Арсеналу» в конце 1974 года, когда ансамбль находился под полным запретом, без всякой перспективы на работу. Тогда Коновер передал по «Music USA» запись неофициального концерта «Арсенала» в Спасо Хаузе, Доме Посла Соединенных Штатов Америки а Москве. Эта трансляция способствовала международной репутации «Арсенала» и, как ни странно, ускорила официальное признание коллектива в Советском Союзе. Когда Уиллис Коновер приехал в Москву в третий раз, в начале 80-х, вместе с дуэтом Чик Кориа-Гэри Бертон, он воспринимался уже как старый друг, абсолютно свой человек. Очевидно из желания считать его «нашенским», сама собой возникла кличка «Коровин», в которой не было и тени обидного по отношению к общему любимцу.

Глава 11. Параллельная жизнь

Когда в 1975 году американский журналист Хедрик Смит написал обо мне в своей книге «Русские», он вывел мою персону в качестве характерного представителя советской интеллигенции, ведущей двойную жизнь — официальную и скрытую. Как это происходило с иностранцами, они никак не могли ухватить сути нашего существования, набирали массу фактов, но точных выводов сделать так и удавалось, даже если они и стремились к объективности. У Смита я был представлен как человек с двойным дном, днем работавшим в престижном советском научно-исследовательском институте, а в свободное время руководившим подпольным джаз-рок ансамблем «Арсенал», исполняющим западную музыку, в том числе крамольную для советской идеологии рок-оперу «Jesus Christ Superstar». Этакий вариант Штирлица или Олега Кошевого. Все было вроде бы правильно, но как-то не так, не похоже на нашу настоящую жизнь. На самом деле, никакого желания отсиживаться в джазовом подполье и быть вечным партизаном у меня не было. Наоборот, была борьба за выход из безвестности, за общественное признание, за официализацию своего жанра. А вот ВНИИТЭ, где я некоторое время работал, было для многих людей, в том числе и для меня, не просто местом получения мизерной, но законной зарплаты. Здесь можно было отсидеться хоть всю жизнь, не вылезая и даже иногда делая какие-то интересные вещи, при этом не притворяясь верноподданным. Главное было не обнаруживать своих истинных воззрений, общаясь откровенно только со своими. Такое состояние души у интеллигентных людей иногда называли внутренней эмиграцией. Это было нечто иное, чем открытое диссидентство, рассчитанное на вызов власти, на возможность заключения и ссылки, на поддержку западных правозащитных организаций, на высылку за рубеж, на продолжение борьбы оттуда. К 80-м годам диссидентство стало, практически, профессией. Но стать такими профессионалами могли не все антисоветски настроенные люди. Большинство из них понимали, как они связаны по рукам и ногам судьбами своих родных и близких. К тому же было ясно, что процент инакомыслящих в советском обществе настолько незначителен, что даже, если бы все выступили открыто, поставив все на карту, то последовал бы лишь один эффект — расправа. Мое тринадцатилетнее пребывание в стенах этого института, в среде внутренних эмигрантов, научило меня многому. А научные знания, приобретенные в тот период помогли мне, кроме всего

прочего, и в осознании многих проблем, связанных с профессией музыканта. Это была просто параллельная жизнь, социально никак не связанная с джазовой деятельностью. Многие из моих сослуживцев тогда даже и не подозревали, что я где-то там на чем-то играю. Предыстория моего временного раздвоения такова.

Вскоре после окончания архитектурного института в 1962 году, поработав немного в качестве художника по интерьерам, я завел себе трудовую книжку в одной подмосковной конторе и продолжал себе играть в кафе «Молодежное». С самого начала я решил, что служить архитектором не пойду, так как внутренне давно переключился на музыку. К тому же, меня никак не устраивала служба в проектной организации, где надо сидеть от звонка до звонка. Это представлялось совершенно невозможным, поскольку в душе я всегда был так называемым свободным художником. Так как я был после окончания института распределен в одну из московских проектных контор, но не явился на работу в положенный срок, у меня начались проблемы. Сперва меня забросали повестками по почте, на которые я не реагировал, затем прислали повестку о приглашении в отдел кадров конторы уже с нарочным, под расписку, но я подговорил своих близких эту повестку не брать и ни в коем случае в ней не расписываться, а сказать, что я уехал из города. Тогда архитектурная контора перешла к другой тактике и я стал получать повестки уже в суд, по поводу неявки на работу. Я также их игнорировал. После этого началась третья стадия сценария, отработанного властями в борьбе с молодыми специалистами, уклонявшимися от распределения. Ко мне домой стал приходить участковый милиционер и требовать от меня объяснительной записки о месте моей работы. Он сказал, что получил указание привлечь меня к ответственности, как тунеядца. При Хрущеве ввели тогда закон о тунеядстве, согласно которому ни один человек не имел права не работать, в противном случае он отправлялся работать в ГУЛАГе. Я написал заявление, что работаю в комсомольском кафе «Молодежное», что мое призвание — музыка, что я сменил профессию. После этого я принес в милицию справку из кафе, подтверждающую это, и от меня наконец-то отстали.

И вдруг, летом 1963 года, я узнаю, что неподалеку от моего дома, на территории ВДНХ, недавно открылся новый научно-исследовательский институт, призванный заниматься развитием дизайна в СССР. В то время понятие «дизайн» было чем-то загадочным для советских граждан, многие просто не понимали, что означает это слово. Как это ни парадоксально, но и при создании института слово «дизайн» было нежелательным и

поэтому заведение назвали ВНИИ Технической Эстетики. Другим заменителем этого заграничного термина было словосочетание «художественное конструирование». Все это происходило в поздние хрущевские времена, когда прошла замена всех иностранных слов на русские. Французская булка стала называться «московской», печенье «Пети фур» — «китайской смесью», гостиница «Савой» — «Берлином» и таких примеров можно привести десятки, если не сотни. А до этого, в сталинские времена был период, когда нежелательным стало даже слово «архитектура», и разрешалось только «зодчество».

Я узнал, что во ВНИИТЭ, помимо проектных отделов, где сотрудники должны были сидеть на работе весь день, были и научные, где предполагалось всего два присутственных дня в неделю, а остальные дни назывались «библиотечными». Заинтересовавшись, я решил пойти в отдел кадров этого нового института и предложить себя в качестве сотрудника отдела теории дизайна, поскольку два рабочих дня в неделю еще можно было выдержать, играя еженедельно шесть вечеров в «Молодежном». Это был бы идеальный способ не рвать окончательно с той сферой деятельности, в которой у меня все-таки было высшее образование и диплом. Ведь джазовая карьера при комсомольском кафе могла накрыться в любой момент. К счастью меня приняли на работу младшим научным сотрудником отдела теории с окладом в 130 рублей. Постепенно выяснилось, что и в эти два присутственные дня никто из «ученых» после обеда на работе не остается, уходя «в библиотеку», так что место для официальной службы оказалось идеальным. Но насколько оно стало идеальным для меня, я осознал позднее, когда ближе познакомился с характером своей работы и с окружавшими меня людьми. Ввиду того, что область так называемой технической эстетики была чем-то совсем новым, в этот институт пришли работать необычные личности. Это были специалисты в самых разных областях науки и практической деятельности, искавшие неординарного применения своих знаний. Кроме того, здесь постепенно собрались те, кто искал более свободной, более творческой обстановки по сравнению с устоявшимися советскими учреждениями, где идеологическое начало преобладало во всем. В первые годы существования этого института там действительно была полная свобода в выборе тем для научных исследований, никто не навязывал методики работы, совершенно не обязательно было по каждому поводу ссылаться на Маркса, Ленина или Брежнева в своих текстах. Мы, сотрудники института, были призваны создать не существовавшую пока теорию советского дизайна. Перед нами был чистый лист бумаги.

Я, считавший себя до этих времен достаточно широко образованным и начитанным человеком, попал в компанию специалистов такого высокого класса в разных областях, что ощутил себя поначалу чем-то вроде неуча. Достаточно назвать такие имена, как Игорь Голомшток, Георгий Щедровицкий, Олег Генисарецкий, Елена Черневич, Леонид Переверзев, Евгения Зенкевич, Людмила Марц, Владимир Зинченко, Юрий Долматовский, Юрий Сомов… Работа научного сотрудника сводилась к тому, что он сам выбирал себе тему для исследований, которая согласовывалась на Ученом совете и должна была вносить определенную лепту в создание единой теории дизайна. За время работы в институте я занимался исследованиями в самых разных областях знания. Моя первая работа, ставшая вскоре темой кандидатской диссертации, была посвящена истории и принципам проектирования часов. Позднее, в течение двух лет, я занимался исследованием возможности предсказания предметной среды будущего, изучая все существовавшие утопические и антиутопические произведения, принадлежавшие известным писателям, ученым, политическим и религиозным деятелям, с древних времен до наших дней. Затем, приобретя некие навыки ученого-методолога, я взялся за серьезную тему, связанную с построением теоретической модели творческого процесса дизайнера. Здесь мне пришлось окунуться в море литературы по психологии творчества, а также ближе подойти к основам логики и методологии науки, описывающей законы построения любых гипотетических моделей. Для того, чтобы выдавать качественный научный продукт, чтобы не было стыдно перед коллегами, пришлось по-настоящему вникать во все проблемы и становиться, по сути, настоящим ученым. Варианта легкого сачкования в этом институте не получалось. Да и сами темы моих исследований оказались настолько интересными, что я увлекся своей новой профессией. Этому способствовало, к тому же, сознание элитарности как самого института, так и всего, чем мы там занимались. Так называемые библиотечные дни, которые предназначались, вроде бы, для ничегонеделания, постепенно превратились в истинные, трудовые библиотечные дни. Получив пропуск в научный зал Библиотеки им. Ленина и допуск в спецхран, я стал просиживать в Ленинке массу времени по собственной воле. Для меня открылась такая пропасть информации, которой я не мог себе раньше и представить. Обычно, приходя туда утром, и заняв место в зале, я заказывал два типа книг. Одни книги касались моей непосредственной работы во ВНИИТЭ, другие относились к чему угодно, просто интересовавшему меня. Научившись пользоваться каталогами

Ленинки, я выуживал из ее хранилищ старинные издания, эзотерические книги, современные иностранные книги и журналы, которые невозможно было получить больше нигде. Был период, когда сидение в Ленинке стало для меня чем-то вроде наркомании, а получаемая там обширная и беспорядочная информация — разновидностью наркотика. В какой-то момент я понял, что сидение там и чтение все новых и новых редких книг затягивает меня в особый образ жизни, в круг людей, сбегающих, эмигрирующих в мир информации из реальной действительности, где надо бороться за свой успех, надо реализоваться. Я стал замечать в библиотеке одних и те же постоянных посетителей, которые явно сделали это место своим вторым домом. Я постоянно сталкивался с ними в буфете, у шкафчиков каталогов, в курилках, в гардеробе. Приглядевшись к некоторым из них повнимательнее, я постепенно понял, что Ленинка стала для многих представителей советской интеллигенции прекрасным убежищем от необходимости общения с сотрудниками в своем учреждении, от семьи, от социума вообще. Под видом работы над диссертациями многие специалисты, включившиеся в процесс научно-исследовательской работы, просто сбегали таким способом от серой жизни. Они никуда не торопились, подолгу курили, часто ходили в буфет. Но, среди посетителей Ленинки явно выделялись и те, кто приходил сюда с конкретной, жесткой программой, как можно скорее защитить диссертацию, сперва кандидатскую, потом докторскую, стать начальником сектора, отдела, института. Это было видно по тому, как они работали, с каким фанатизмом делали они выписки из книг. Для них знание было не целью, а средством. Осознав все это, я понял, что сам постепенно становлюсь типичным представителем интеллектуальной эмиграции, что получение знания становится для меня неким видом хобби, а к хобби я всегда относился с некоторой долей пренебрежения. К концу моей научной карьеры я постепенно остыл к пафосу просиживания штанов в Ленинке, но годы, проведенные там, вспоминаю с какой-то тоской по тому, чего уже никогда не повторить. В наши времена люди, эмигрирующие в виртуальный мир информации, просиживают гораздо большую часть жизни в интернете, не выходя из дома.

Распространенной формой общения и обмена знаниями в рамках ВНИИТЭ были семинары. Одним из самых значительных и постоянно действующих семинаров был организован выдающимся специалистом по логике и методологии науки, создателем отечественной школы теории деятельности Георгием Петровичем Щедровицким. Так как теория деятельности распространялась на

все виды человеческой активности, то в этих семинарах участвовали специалисты из самых разных областей знания. Здесь заслушивались и потом обсуждались доклады ведущих философов и логиков, искусствоведов и историков, психологов и эргономистов, теоретиков проектирования, систематиков и кибернетиков. Семинары проходили, в зависимости от темы, в большом зале заседаний Ученого совета института, в отдельных комнатах института а также на квартирах. Никто не заставлял являться на эти мероприятия, они организовывались для самих себя, просто, чтобы набраться ума друг у друга. Однажды, на одном из таких семинаров произошел курьезный случай. Исследуя особенности проектирования предметной среды, мы нередко обращались к истории древних культур, рассматривая, как различные народы делали свою жизнь удобнее и красивее, создавая орудия охоты и производства, предметы обихода, одежду, жилище, украшения и многое другое. На одно такое заседание был приглашен к нам в институт один из известных во всем мире эскимологов, специалист по истории эскимосской культуры. За большим столом заседаний собралось человек тридцать сотрудников ВНИИТЭ и приглашенных гостей, чтобы послушать рассказ специалиста о том, как развивалась материальная культура у эскимосов. Нас это интересовало с позиций истории дизайна. Докладчик, типичный ученый, далекий от реальной жизни, ушедший глубоко в историю, увлеченный человек принес с собой большое количество экспонатов. Это были изделия из кости, камня, дерева и ткани, относящиеся к разным периодам эскимосской материальной культуры. На больших бивнях тюленей, например, можно было наблюдать целые эпизоды из жизни эскимосских охотников, изображенные в виде простых рисунков, являющихся своеобразной разновидностью письменности. Были и миниатюрные изделия из кости, украшенные своеобразным орнаментом. Обо всем этом увлеченно рассказывал наш эскимолог, постоянно извлекая из-под стола принесенные экспонаты и пуская из по рукам, вокруг стола, чтобы все присутствующие могли поближе посмотреть уникальные образцы древней культуры. Так эти вещи, переходя из рук в руки, возвращались обратно к докладчику. Когда по рукам уже прошли несколько бивней с украшениями, он достал очередной из них и стал комментировать то, что было на нем изображено. Бивень уже двинулся по кругу, а эскимолог совершенно равнодушным тоном заметил, что это, кстати, не бивень, а кость из члена моржа, и продолжал рассказ. Эта информация подействовала на присутствующих как электрошок. Во-первых никто, кроме эскимологов или зоологов не подозревал о такой редкой

подробности из физиологии моржей. Но пикантность ситуации состояла в том, что собравшиеся здесь интеллигентные люди пытались всеми силами не подать вида, что эта подробность вызвала в их душе хоть какую-то реакцию. Это было бы несложно сделать, если бы не одно обстоятельство. Эта самая кость, внешне похожая на бивень и весившая несколько килограмм, только начала свой путь по рукам участников семинара. За столом возникло замешательство. Все стали с повышенным вниманием слушать докладчика, оборотясь в его сторону, чтобы только не смотреть, как эта самая кость переходит из рук в руки и какая при этом возникает реакция, особенно у дам. Невольно иногда кто-нибудь да подглядывал. Жутко хотелось смеяться. Оставаться серьезным мне лично было крайне трудно, хотя я с ужасом ждал, что скоро кость дойдет и до меня, и на меня все тоже будут смотреть. Я быстренько передал ее соседу справа, безо всяких комментариев, испытав, правда благоговейное чувство перед разнообразием форм природы.

Именно во ВНИИТЭ я стал свидетелем официального обыска, проводимого сотрудниками КГБ в столе у одного из наших коллег — всемирно известного искусствоведа Игоря Голомштока. Мы сидели по несколько человек в комнате и у каждого был свой письменный стол для хранения бумаг, документов и рукописей. И вот однажды, по-моему в 1965 году, в одну из таких комнат вошли два человека и попросили всех выйти. Они сказали, что должны сделать обыск в столе Голомштока, причем без посторонних. Только тогда я узнал более подробно, что Игорь Голомшток был свидетелем на известном политическом процессе по делу Синявского и Даниеля и, будучи их другом, отказался отвечать на какие-то вопросы судьи, за что был осужден согласно статье об отказе дачи свидетельских показаний. Ему дали условный срок с выплатой какого-то процента из зарплаты. Но поскольку он, ходя на работу, продолжал считаться осужденным, то, согласно каким-то правилам, должен был проходить постоянную проверку в виде обыска. Все мы, включая и самих сотрудников КГБ, понимали бессмысленность этих формальных обысков, но осадок на душе от них оставался неприятный.

Постепенно в среде сотрудников ВНИИТЭ сами собой сблизились те сотрудники, которые одинаково относились к советской системе. Именно в этом узком кругу я приобщился к теоретически обоснованному и спокойному неприятию большевизма, основанному на глубоком знании всех его пороков и противоречий, его беспощадности и лживости. Мне удалось отойти от обычной бытовой антисоветчины, ширившейся среди советских граждан в связи с постоянным ухудшением условий

жизни в СССР. Как это ни странно, во многом помогло разобраться самостоятельное изучение некоторых трудов Карла Маркса применительно к нашей теории дизайна. Начальник нашего отдела Мстислав Федоров был большим знатоком классиков марксизма и под его руководством мы создавали такие красивые утопические картины жизни будущего коммунистического общества, что это напоминало научную фантастику. Тем не менее, все соответствовало марксистским законам. Но на деле все это было абсолютно неприемлемо и не осуществимо в реальной советской жизни и, более того — противоречило политике партии. Чтобы было понятнее, мы разрабатывали концепцию предметной среды будущего, способствующей осуществлению трудовых процессов, как увлекательного хобби, а концепцию отдыха, как продолжения труда, но для себя, для гармоничного развития личности. Жилье рассматривалось как некая форма общественного существования, среда для воспитания и обучения также подчинялась совсем новым принципам педагогики. То же самое касалось сферы науки, культуры и прочего. И все это подтверждалось ссылками на первоисточники марксизма-ленинизма. К началу 70-х годов и во ВНИИТЭ пришло это неписаное правило начинать любую научную работу или даже статью со слов: «Как сказал Леонид Ильич Брежнев в своем докладе на…..». Стали обязательными ссылки и цитаты на классиков, идеологические обоснования и прочая советская казуистика, которая чаще всего прилеплялась механически к авторскому тексту и все это понимали. Тем не менее, общий тон всей научной продукции института постепенно стал более тяжелым и идеологизированным. Ведь ВНИИТЭ был учреждении при Всесоюзном комитете по науке и технике Совета министров СССР. Пришло время и мы, сотрудники отдела теории, стали получать задания составлять тексты для докладов крупных партийно-правительственных чиновников, представлявших советский дизайн на крупных международных симпозиумах и конгрессах. Мне однажды пришлось писать доклад на тему «Дизайн и наука» для самого товарища Гвишиани, председателя нашего комитета. После того, как я написал свой текст, идеальный с марксистской точки зрения, он пошел на доработку еще на несколько уровней, последним из которых был отдел науки при ЦК КПСС. Впоследствии мне удалось случайно увидеть, что осталось там от моего текста. В нем было убрано в первую очередь все самое марксистское, затем наиболее содержательное, и оставлены лишь общие рассуждения, причем дописанные кем-то, в дизайне ничего не понимающим. Так я на практике столкнулся со скрытым неприятием многих положений

марксистской идеологии в недрах высшей власти. Позднее, когда мне удалось познакомиться с работами левых западных философов-марксистов типа Герберта Маркузе или Карла Поппера, я понял, что это самые заклятые враги советских идеологов. Но опасности для советской власти они никогда не представляли, поскольку на русский язык их на Западе не переводили, да если бы и перевели, то читать их никто бы не стал, настолько они заумные и скучные.

Еще одно столкновение со скрытыми сторонами жизни социалистического общества, открывшее мне глаза на истинное положение вещей, произошло в период сбора мной информации для диссертационной работы. Значительную часть моей диссертации должен был составлять материал, в котором подвергалась анализу вся отрасль советского часового производства. Причем анализ проводился с самых разных точек зрения. Продукция всех 17 часовых заводов рассматривалась не только с позиций ее качества — точности хода, надежности, удобства пользования, наличия дополнительных устройств, но и с точки зрения экономичности, перспективности на международном рынке, современности. За время сбора такого материала я побывал практически на всех заводах, где выудил массу неофициальных сведений о формировании номенклатуры и ассортимента часовой продукции, втерся в доверие к некоторым сотрудникам НИИ часовой промышленности, а также получил через старых знакомых в Министерстве внешней торговли совершенно скрытую информацию о принципах торговли советскими часами за рубежом. Мне открылись такие нелепые факты и такое очковтирательство, что стало понятным, этой диссертации мне не защитить никогда. Научные выводы, сделанные мною там, не устроят никого. Единственно, кто был заинтересован в защите скандальных диссертаций, это директор института, мой научный руководитель, Юрий Борисович Соловьев, человек, по тем временам передовой и достаточно рискованный. Предварительная редакция моей диссертации, которая пошла в ГКНТ, была сразу же засекречена, то есть на руки не выдавалась. Это подтвердило мои предположения. Чтобы было понятнее, почему это произошло, приведу лиши один пример. Советская пресса нередко трубила о том, что в Англию продаются в год десятки миллионов часов Первого часового завода марки «Полет». Я выяснил во ВНЕШТОРГе, что означает эта торговля. Оказалось, что по ценам, ниже себестоимости изделия, англичане скупали наши наручные часы в корпусах, в полном оформлении. Затем они вынимали механизмы, отличавшиеся, кстати высоким качеством, выбрасывали корпуса, механизмы разбирали,

промывали в качественных маслах, собирали вновь, вставляли в свои корпуса и продавали под своей маркой «Seconda». Мне до сих пор непонятно, зачем нужно было продавать вместе с механизмами корпуса с циферблатами и стрелками, на которые уходило столько дорогостоящего материала. А сколько высококвалифицированного труда, вложенного в обработку этих материалов, пропадало зря. По отношению к работникам часовой промышленности это было настоящим кощунством. Ясно, что публикация таких фактов была нежелательной даже на уровне защиты диссертации.

Проникнув в некоторые тайны социалистической экономики, я представил себе, какими же циниками являются все руководители верхних ее эшелонов, не просто осведомленные обо всех нелепостях, а и создававших весь этот хаос. Поработав в советской организации и приглядевшись к разным типам наших граждан поближе, я начал оценивать людей, исходя из их причастности к членству в партии. Будучи студентом, мне редко приходилось сталкиваться с членами КПСС, вокруг были одни комсомольцы. А придя в НИИ, я попал в тесное соприкосновение с партийной организацией, которая решала многое в жизни института. Стало понятно, что, согласно неписаным правилам, ни один руководящий работник, начиная с начальника отдела, не может быть беспартийным. Руководителем группы — еще возможно, но выше — «no pasaran». Стало ясно и то, что члены партии гораздо более устойчивы на своих местах, что уволить их без решения партийной организации просто невозможно, а партия своих в обиду не дает, пожурит, в крайнем случае даст выговор, и все. Обрисовался типичный образ секретаря партбюро, человека, занимающего может быть и не такую важную должность как специалист, но являющийся подчас не менее влиятельной фигурой в институте, чем сам директор. Партийный вождь любой организации был ведь тесно связан с райкомом партии, а те с горкомом и так далее. Так что, портить отношения с секретарем парткома никакое начальство не хотело. Проработав некоторое время в институте, я начал постепенно узнавать, кто из сотрудников — члены партии. В некоторых случаях это открытие мешало мне дальше быть с таким человеком полностью откровенным, наши отношения оставались внешне такими же, но близости уже не было. Но, пожалуй, наиболее неприятные воспоминания, связанные с принадлежностью к партии, связаны у меня с теми моментами, когда я вдруг узнавал, что один из моих коллег, мой приятель, ровесник и человек, казавшийся мне единомышленником, подавал заявление в ряды КПСС. Здесь все было настолько понятно и противно, что я не мог больше

смотреть ему в глаза, обходил стороной, увидев издалека, лишь бы не здороваться. Человек этот, наплевав на мнение людей своего круга, открыто становился карьеристом. Это было крайне неприятное явление в среде молодых специалистов, недавних выпускников ВУЗов, но оно еще больше сплачивало тех, кто продолжал жить согласно своим убеждениям, не приспосабливаясь. Должен сказать, что среди коммунистов встречались не только отъявленные карьеристы, но и люди, действительно убежденные в правоте дела партии, слепо согласные со всем, что делалось в стране. Эта вера была единственным способом выживания для многих из них. Ведь стоило только начать сомневаться, и тогда вся прошлая жизнь, построенная на такой вере, оказалась бы большой ошибкой, если не преступлением. А вся последующая — адом. Поэтому члены партии, многое отдавшие ее делу, ветераны войны и труда, естественно, эту веру всячески в себе берегли и культивировали. Они старались не замечать многих вещей, противоречащих не только партийным идеалам, но и общечеловеческим ценностям. За свою жизнь мне пришлось проследить, как старшее поколение несколько раз за свою жизнь пыталось принять те объяснения и оправдания, которые ему подсовывала пропаганда при изменении так называемого генерального курса партии. После разоблачения культа личности в середине 50-х все свалили на Сталина и его ближайшее окружение, а партия осталась в позе победителя. Загубленные жизни десятков миллионов сограждан, не послужили достаточным основанием для повального выхода из рядов КПСС. С прежним энтузиазмом все пошли за Хрущевым, затем с неменьшим — за Брежневым. С необыкновенной легкостью партийцы, а за ними и простой народ принимали на веру обоснования необходимости всего, чего угодно — кровавых венгерских событий 1956 года, Пражской весны 1968 года, ввода войск в Афганистан в 1980-м, политических процессов над правозащитниками, высылки Солженицина, ссылки Сахарова и многого другого. Для того, чтобы не кривить душой перед самим собой, и хотя бы внутренне усомниться в правоте подобных решений партии, нужно было иметь большое мужество. Поэтому все, что шло со страниц газет, с экранов телевизоров и из радио эфира, сомнению не подвергалось. Развал веры начался гораздо позднее, когда подошли так называемые перестройка и гласность. Но тогда класть партбилет на стол или публично сжигать его было уже поздно, хотя у многих он так и остался в сохранности, на всякий случай. Поэтому, к убежденным коммунистам я относился как к некоторой данности, с которой ничего не поделаешь, может быть даже с некоторой долей уважения за их

упрямство. Но к явным карьеристам, вступавших в ряды из простого расчета, испытывал в лучшем случае брезгливость. В среде новоиспеченных коммунистов, особенно принадлежавших к интеллигенции, зародились в те времена различные оправдания такого решения. Одно из них формулировалось, как желание разбавить собой (хорошим) партийную массу (подразумевалось — плохую). Здесь налицо был явный цинизм. Другое объяснение подачи заявления в партию основывалось на том, что это как бы способствовало занятию должности начальника вместо возможной сволочи, которая не даст жить никому. Здесь была доля правды. Больших ученых или крупных специалистов, достигших определенной известности и авторитета, обычно обрабатывали, уговаривая вступить в партию, особенно, если им предстояло занять руководящие посты на предприятии, в учреждении, в отрасли. Подавляющее большинство вынуждено было согласиться, боясь потерять влияние и подвести свое дело, а вместе с ним и коллектив. Но, попадая в жесткую систему партийной дисциплины, такие люди, наоборот, чаще всего теряли самостоятельность и становились управляемыми орудиями в руках партии. Я наблюдал, как с годами менялись молодые люди, вступившие в КПСС, как они переходили в какую-то иную человеческую категорию. Пребывание в партийной среде, сидение на партсобраниях, участие в принятии решений и постановлений, в голосованиях — все это не могло пройти бесследно даже для самого циника, откровенно вступившего туда из практических соображении. Он становился частью этого целого, причем огромного, ведь в рядах КППС состояли миллионы советских людей. Одним из важных факторов, сохранявших единство партии, этой элитарной части советского общества, был еще и обычный страх. Ведь из партии нельзя было просто выйти. Если и находился такой безумец, то он считался предателем. Оттуда лишь выгоняли с позором, причем человек, исключенный из партии, считался изгоем и выше определенного уровня в карьере дальше прыгнуть уже не мог. А скрыть факт исключения было невозможно. Заканчивая тему партийности, я хотел бы заметить, что наблюдения за политическими процессами, происходящими сейчас, в конце 90-х годов в российском, формально демократическом обществе, открыли для меня некоторые свойства, присущие любой партии. И наиболее характерным из них является стремление к власти. А борьба за власть становится зачастую самоцелью, неважно, какою ценой за все это заплатит народ. Так как КППСС была единственной партией тогда, то борьба, шедшая внутри и была, по сути дела, движущей силой в процессе развития, то есть деградации, советского общества. А

сейчас, если кто-то не может реализоваться как творческая личность, он идет в любую партию и реализует идею борьбы за власть. Несколько лет назад, когда образовывалась новая демократическая партия Егора Гайдара, меня пригласили вступить в ее ряды. Я решил проверить себя и пришел на первый учредительный съезд. Формально, по социальному составу и по декларируемой платформе, у меня не было никаких противоречий внутри. Сам Гайдар вызывал определенную человеческую симпатию, несмотря на все приписанные ему грехи в связи с обвальными реформами. Идя на это мероприятие, я сказал своей маме, бывшей долгое время членом КПСС, и знавшей мое отношение ко всему советскому — «Мама, я иду на партийное собрание». Она страшно удивилась. Но тут же оценила шутку. И вот я в вестибюле Дома политпросвещения на Трубной площади, подхожу к столику и получаю сумку с различными брошюрами, значками, авторучкой, пластмассовой биркой «Делегат». Ни одного знакомого лица, кроме Марка Розовского. Пытаюсь понять, что за тип людей здесь собрался и понимаю, что от большинства исходит та же скука, что-то необъяснимо чуждое мне, как от прежних партийцев. Все заходят в зал. Мы садимся на последний ряд, чтобы при необходимости незаметно выйти. Начинаются речи, прения, и уже обозначается раскол, а значит — зачатки борьбы за власть, даже внутри еще не созревшего организма. Мне становится невыносимо, до боли скучно и я ухожу домой, чтобы продолжить занятия своими делами. В дальнейшем, когда в различных предвыборных кампаниях стала до конца понятной сущность многопартийной системы и все партии поведут себя в принципе одинаково, останется лишь один главный критерий, по которому можно будет отделять овец от волков в овечьей шкуре. Одни партии, в случае прихода к власти, моментально устроят «кровавую баню», физически устраняя главных бывших соперников. Другие — дадут бывшим соперникам возможность существовать в качестве оппозиции, не прибегая к насилию. Мне это стало понятным, а вот многим избирателям, по-моему, нет, несмотря на всю поучительность истории СССР.

За время моей службы во ВНИИТЭ, да и позднее, будучи уже профессиональным музыкантом, я не раз сталкивался со случаями так называемого «отвала», то есть бегства, незаконной эмиграции за рубеж. Я хотел бы заострить свое внимание на этой теме, как на одном из признаков того времени. Нежелание советских властей выпускать граждан за пределы своей страны привело ко многим нежелательным последствиям и было по меньшей мере неумным. Невозможность сменить страну

проживания порождало у многих советских граждан непреодолимое желание «свалить». Недоверие и подозрительность властей к любому, кто ехал за границу, было вопиющим и вызывало лишь обозленность у тех, кто и не собирался оставаться за рубежом. Особенно мечтали об отвале любым способом те, кто не был внутренне связан с местом, где родился и вырос. Признаться, я тоже некоторое время только и мечтал о том, чтобы стать американцем, но, нескольких посещений даже стран соцлагеря было достаточно, чтобы почувствовать утопичность этих мыслей. Я понял, что больше двух недель нигде, кроме Москвы находиться не смогу, уж очень я к ней привязан. Официальная эмиграция советских евреев в Израиль началась в конце 60-х, небольшими партиями. Еще до этого советские люди изобрели самые разные способы, чтобы сбежать на Запад. Перейти просто так, ногами, советскую границу, которая была на замке, не представлялось возможным. Хотя были известны и такие случаи. Тогда ходили легенды о людях, переходивших в глухом северном лесу советско-финскую границу. Затем, не попадаясь на глаза ни финским властям, ни населению, им надо было добраться через всю страну до парома, идущего в Швецию, и как-то попасть на него. Тогда Швеция, в отличие от Финляндии, советских беглецов обратно не выдывала. Выйти замуж за иностранца или жениться на иностранке, чтобы уехать из страны, было самым привлекательным способом. Но такие случаи были были редкостью и здесь все зависело от везения — иностранцев в СССР было мало, да и не все из них подходили под матримониальные цели. А уж какие препоны и рогатки ставили советским гражданам наши власти при оформлении брачных документов, не берусь описать. Я знал супружеские пары, которые выбрались из Союза путем развода, последующих фиктивных браков с иностранцами, отъезда за рубеж и воссоединения на новом месте жительства.

Но самым распространенным способом «отвала» было невозвращенство. Оставались на Западе чаще всего во время туристических поездок, зарубежных гастролей и спортивных турне, а также сбегали из официальных командировок на какие-нибудь научные конференции или симпозиумы. После каждого такого ЧП страдала масса людей. В первую очередь виноватыми оказывались те, кто подписал характеристику, то есть члены так называемого «треугольника» секретарь парткома, председатель месткома и начальник отдела кадров. Ну и, конечно, — начальник тур-группы или делегации, который «не усмотрел». Им доставалось, как говорится, по первое число. В случае, если оставался како-то ответственный сотрудник, начальника отдела

кадров могли уволить, секретарь парткома получал партийный выговор, что для члена КПСС было несмываемым пятном в биографии на всю жизнь. Страдали и родственники сбежавших, у них начинались большие проблемы с трудоустойством и прочие неприятности в биографии. Находились отчаянные головы, пытавшиеся оказаться за границей при помощи террористического акта — угона пассажирского, а то и военного самолета. Но такие случаи заканчивались чаще всего трагически, достаточно вспомнить случай с самодеятельным диксиленд-бэндом братьев Овечкиных из Красноярска, когда почти вся их семья, возглавляемая матерью, погибла при захвате ими самолета, в схватке со спецназом. Поэтому можно понять тех, кто с такой неохотой подписывал характеристики, необходимые для выезда за рубеж.

Довольно много невозвращенцев было в среде классических музыкантов, артистов балета и прочих профессионалов, кто заведомо мог расчитывать на успех за рубежом. Но и ездили они постоянно. Госконцерт в советские времена в капстраны ни наших эстрадников, ни джазменов практически не посылал. Поэтому, когда после возвращения из зарубежных гастролей какого-нибудь симфонического оркестра шли слухи о том, что кто-то остался, обычно шутили, напевая фразу из популярной советской песни о войне: «Здравствуй мама, возвратились мы не все…». Был лишь один нашумевший случай бегства за рубеж двух наших джазменов — контрабасиста Игоря Берукштиса и саксофониста Бориса Мидного. Они попросили политического убежища у Соединенных Штатов Америки во время пребывания в Японии на гастролях с прграммой студии эстрадно-циркового искусства, по-моему, в 1964 году. При этом они сделали ряд политических заявлений о причинах их бегства. Все это было передано по различным «вражеским голосам» и стало всеобщим достоянием. Последствия мы ощутили на своей шкуре незамедлительно. Доверие к джазу, которого мы добивались в предыдущие годы, рухнуло. Нас снова стали называть идеологическими шпионами и предателями, ссылаясь на наших коллег. В газете «Советская культура», органе ЦК КПСС, появился нехороший фельетон писательницы Татьяны Тэсс под названием «Кто будет играть в их джазе», где автор давя на женские чувствительные струны, приводила фрагменты бесед с брошенными на Родине матерью и женой Игоря Берукштиса. Некоторое время эта тема была на устах советских людей, а потом постепенно все вернулось на свои места.

Я «завязал» с карьерой теоретика-дизайнера моментально и без раздумий, как только представилась возможность стать

профессиональным музыкантом вместе со своим ансамблем «Арсенал», весной 1976 года, когда нас начали оформлять на работу в одной из филармоний страны. Но рассказ об этом впереди.

Глава 12. На подступах к «Арсеналу»

Пропажа саксофона после ограбления в «Печоре» сыграла в моей жизни двоякую роль. С одной стороны, я испытал сильнейшие отрицательные эмоции, близкие к шоку, с другой — после этого началась новая пора в моей жизни. Сперва, в течение нескольких дней, надо было привыкнуть к мысли, что играть не на чем. Это не укладывалось в сознании. К тому же, вместе с инструментом исчез и уникальный мундштук, который тогда и в Штатах было достать нелегко, так как его делали на заказ для профессионалов. В том же футляре остался и набор фирменных тростей, тоже бесценный. Затем наступило состояние некоей прострации, равнодушия, нежелания что-либо делать, даже играть. Но это, как оказалось позднее, пошло мне на пользу. Приостановив всю свою джазовую активность, я получил возможность осмотреться по сторонам, избавиться от тех шор, которые присущи обычно профессионалам своего дела или фанатикам чего-либо. Пропажа саксофона совпала для меня с определенным творческим кризисом, состоянием, когда тебя уже не устраивает то, что ты делаешь, а куда двигаться дальше — не совсем понятно. Дело в том, что к этому моменту я был убежденным авангардистом, игравшим и исповедывавшим так называемый «фри-джаз». Это была музыка позднего Колтрэйна, Орнета Коулмена, Альберта Айлера, Арчи Шеппа, Робина Кениаты, Джона Чикая, Джузеппи Логана и т. п. Я глубоко проникся очень актуальной тогда эстетикой протеста и антикрасоты, и вполне осознанно играл со своим квартетом музыку вне тональности, часто без фиксированного ритма и даже без свинга. Все держалось только на тонком понимании стиля, на ощущении протеста против банальности. У меня чудом сохранилась запись 1970-го года, сделанная в Ереване, куда мой квартет, где играли Игорь Яхилевич на рояле, Анатолий Соболев на контрабасе и Михаил Кудряшов на барабанах, был приглашен армянскими энтузиастами джаза. Перед концертом гостеприимные ереванцы поводили нас по каким-то нелегальным частным ресторанам и накормили редкими блюдами национальной кухни, а главное — накачали армянским коньяком. Игорь Яхилевич, человек не очень приспособленный к выпивке, просто «отрубился» часа за два до выступления. Так что нам пришлось отмачивать его в холодной воде и отпаивать нашатырным спиртом. Приняли нас так, как в Москве принимали бы американцев. Но и мы играли с настроением. Надо сказать, что в московской джазовой среде фри-джаз не имел моральной

поддержки, он просто не одобрялся. Закоренелые бопперы, хранители традиций, типа Виталия Клейнота и его окружения, с презрением называли такую музыку «собачатиной». С одной стороны, здесь имела место типичная кастовая ограниченность, а с другой это было направлено против появления большого количества новоявленных авангардистов, профанаторов-понтярщиков, которые, не научившись играть «традицию», хотели казаться мастерами нового джаза. Меня тоже не радовало появление на «джемах» таких новоявленных авангардистов, явно не владевших основами гармонического и мелодического мышления, чувством формы и элементарным музыкальным вкусом.

Несмотря на свою тогдашнюю убежденность в том, что и как я играю, где-то в подсознании все явственнее проступала мысль о тупиковости ситуации. Ведь фри-джаз явился конечным этапом процесса разрушения всех рамок, ограничивавших музыкантов предыдущих стилей. Был отменен «квадрат», то есть гармоническая схема типа «запев-припев», затем упразднились частые и изощренные смены аккордов, позднее — и сам лад, тональность пьесы. Музыка стала атональной, а параллельно и аритмичной, свободной от чего-либо. Когда я достаточно поиграл в такой эстетике, то постепенно почувствовал, что разрушать больше нечего, дальше — тупик, повтор. И вот, оставшись на время без дела, я стал более внимательно прислушиваться к тому, что происходило с музыкой вокруг, вне рамок джаза. А происходило очень многое — это было время пика развития рок-культуры. В Москве уже достаточно сформировалось движение хиппи со своими лидерами, подпольными «хатами», «плешками», концертами и «сешенами» в разных хитрых клубах. Я помню, как попал впервые на квартиру к одному очень толковому коллекционеру самых современных рок записей, Косте Орлову. Послушав его записи, я осознал, что за последние годы в мире образовался гигантский пласт новой музыки. Особенно меня поразило то, что некоторые ее образцы не уступали по сложности и изощренности тому, что было создано в современном джазе. До этого я конечно знал о рок-н-ролле, о «Beatles» и «Rolling Stones», а также о польском «биг-бите» типа «Скальдов», но это никак не пересекалось с у меня в сознании с Чарли Паркером или Кэннонболлом Эддерли, не говоря уж о Джоне Колтрэйне или Орнете Коулмене. И вдруг, сидя у Кости Орлова, я обнаруживаю музыку групп «King Crimson» или «Colosseum», где на саксофоне играет явный колтрейнист Дик Хексталь-Смит, я узнаю, что в рок-группе «The Flock» играют такие джазмены как трубач Иан Карр и скрипач Джерри Гудмен. Я открываю для себя группы «Air Force»,

«Soft Machine», «Third Ear Band». Меня потрясает музыка трио «Emerson, Lake and Palmer», особенно их «Tarkus». Ну, а «Chicago» и «Blood, Sweat and Tears» просто согревают душу своей мужественной и простой красотой. Следующим этапом после усвоения музыки, чем-то родственной джазу, я начинаю по-настоящему воспринимать и то, что уже тогда составляет рок-классику «Pink Floyd», «Kinks», Джими Хендрикса и Дженис Джоплин, «Grand Funk Railroad», «Deep Purple» и «Led Zeppelin», «Cream» и многое другое.

В моем сознании произошел тогда полный переворот. Я переписал на свой магнитофон огромное количество новой для меня музыки и стал слушать ее без конца, все больше проникаясь эстетикой рок-культуры. Я начал посещать подпольные рок-концерты, ходить на квартиры, где собирались молодые хиппи и слушали последние записи. Общаться с хипповой молодежью, будучи одетым как «штатник», в костюм и ботинки, было делом безнадежным. Для тогдашних хиппи, сурово преследуемых властями, любой человек с короткими волосами и не в «джинсе» представлял опасность, или, в лучшем случае, вызывал неприязнь. Окончательную точку в процессе приобщения меня к культуре хиппи поставила рок-опера «Jesus Christ Superstar», которая заодно и всколыхнула в моей душе новую волну более глубокого приобщения к христианскому учению, к вере.

Первое время мое увлечение рок-музыкой носило чисто любительский характер. Из профессионала-исполнителя я превратился в слушателя-коллекционера, и поначалу даже не думал, что буду играть эту музыку. Через некоторое время я купил по дешевке с рук тот самый саксофон фирмы «Majestic», поскольку надо было ехать на джаз-фестиваль в Воронеж, а потом и в Венгрию, тоже на фестиваль, где мою кандидатуру предложил Алексей Баташев, занимавшийся тогда неофициальными контактами с джазовыми организаторами разных стран, преимущественно социалистических. К тому времени была отработана простая форма обхода официальных каналов выезда заграницу по культурной линии, минуя Госконцерт, Министерство Культуры и др. Это был туризм. Так я и попал в Венгрию, где выступил вместе с интернациональной группой, куда вошли чешский басист, польский пианист, югославский вибрафонист и, кажется, венгерский барабанщик. Мы сыграли безо всякой репетиции ряд стандартов, и, в том числе, две пьесы Майлза Дэйвиса — «So What» и «Milestones». Я получил приличный гонорар и остался еще на неделю в Будапеште, в оплаченных апартаментах, предоставленный сам себе. В это время и произошла важная для меня встреча. В один из вечеров

меня пригласили придти в ночной студенческий клуб при Будапештском Университете и послушать одну из наиболее популярных джаз-рок групп «Оркестр Бергенди». Я на всякий случай взял с собой саксофон. Прежде всего, я впервые в жизни попал в типичный молодежный клуб западного образца. Никакие кафе «Молодежные» не шли в сравнение. Абсолютно расслабленные молодые люди и девушки, никаких «мероприятий», никаких дружинников, следящих за порядком, полная свобода и при этом довольно высокая культура. Ничего подобного в 1972 году в СССР не могло быть. Я сел за столик, взял кока-колы и стал ждать концерта. «Оркестр Бергенди» оказался группой с бас-гитарой, электро-гитарой, клавишами, вокалом и духовой секцией. Это был не столько джаз-рок, сколько поп-соул и фанки с вокалом. Но тогда мне было не до классификации, я впервые услышал такую музыку вблизи, со всей мощью ее электронного звучания. Когда кто-то из организаторов сказал им, что здесь сидит музыкант из Москвы, они безо всяких сомнений и чванства предложили сыграть с ними. В перерыве я расчехлил саксофон, мы наметили пьесу, это была «Jody Grind» — си-бемоль минорный блюз Хораса Сильвера. Главное, что я вынес из этого джем-сешена, это то, что все это очень несложно, что музыканты не сильнее наших, и что я обязательно сделаю свой джаз-рок ансамбль, как только вернусь в Москву. Желание стало непреодолимым, так как хотелось снова испытать то новое чувство мощи и простоты, тот подъем, который я ощутил, стоя на сцене с венгерской группой.

Где-то с 1968 года я преподавал в джазовой студии, организованной Юрием Козыревым сперва при МИФИ, а затем при ДК «Москворечье» недалеко от станции метро «Каширская». Для меня это был и небольшой, но постоянный приработок, и возможность попрактиковаться в качестве педагога. Там я вел не класс саксофона, а ансамбль, то есть малый состав из ритм-секции и нескольких духовых. Я учил их совместной групповой игре, но главным образом — искусству импровизации. Кстати, за время работы там я убедился в том, что научить импровизировать невозможно. Можно помочь скорее научиться тому, у кого к этому врожденные способности. Таким образом, у меня всегда под рукой был ансамбль, состоявший из великовозрастных учеников, любителей джаза, студентов разных ВУЗов, инженеров и других специалистов, некоторые из которых даже мечтали бросить основную профессию и стать музыкантами. Кроме этого, студия давала мне возможность постоянно репетировать, за мной был закреплен два раза в неделю класс, небольшая комната в подвальном помещении.

И вот, с осени 1972 года я решил попробовать свои первые оркестровки в новом стиле на учениках, как на подопытных кроликах. Это была тема из репертуара группы «Emerson, Lake and Palmer» и моя новая пьеса, сделанная уже на ритмической рок основе. Ребята прекрасно справились с оркестровкой и выступили на первом же отчетном концерте студии. Хотя на настоящий джаз-рок это было еще не очень похоже, но уже достаточно отличалось от традиционного духа всей студии, сориентированной скорее на диксиленд и свинг. Я впервые почувствовал некое отчуждение со стороны джазовых коллег — преподавателей студии — Игоря Бриля и Германа Лукьянова, не говоря о самом Юрии Козыреве. Проверив свои идеи на учениках, я решил сделать профессиональный джаз-рок коллектив с перспективой выхода на официальную эстраду, заполоненную к тому времени сотнями эстрадных ВИА. Прежде всего, я обратился к целому ряду своих близких знакомых, опытных джазменов, понимая, что с ними сделать хороший ансамбль будет легче и быстрее. Но никто из них не изъявил желания играть музыку, которая не то, чтобы им не нравилась, а просто была неизвестна. Тем более, что в среде джазменов все, что имело приставку «-рок», воспринималось отрицательно, как нечто примитивное, попсовое и даже враждебное, поскольку к тому времени началась конкуренция, и музыканты ВИА вытеснили многих джазменов с танцплощадок, из кафе и ресторанов, да и с эстрады, где некоторые из них получали приличные деньги, аккомпанируя певцам типа Иосифа Кобзона, Майи Кристалинской, Муслима Магомаева, Тамары Миансаровой….

Тогда я решил испробовать другой путь — искать партнеров среди хипповой молодежи, среди подпольных любительских рок-групп, которых было в Москве несметное количество. Было заранее ясно, что я столкнусь с отсутствием техники, знания гармонии, умения читать ноты…Но зато подпольные рок-музыканты обладали абсолютно точным ощущением стиля, это была их музыка. Я начал постепенно внедряться в подпольную рок-среду. Это было непросто. Я выделялся, прежде всего, возрастом и, кроме того, внешностью. Сын моего друга Юрия Саульского, Игорь, игравший тогда вместе с Сашей Градским в группе «Скоморохи», очень помог мне в этом. Он познакомил меня с некоторыми музыкантами, сообщал, когда и где планируются подпольные концерты, помогал пройти туда. Позже у меня появилась знакомая — Ира Куликова, кажется, студентка журфака МГУ, фанатичка рок-музыки. Она была типичным представителем хиппового подполья, люто ненавидевшего «совок». Она тратила всю свою энергию на организацию

концертов рок-групп, и одной из ее «точек» было помещение бывшего бомбоубежища во дворе одного из домов на улице Алабяна, рядом с метро «Сокол». Она сделала все, чтобы «свалить» из «совка», вышла замуж за англичанина и уехала-таки еще тогда, когда это удавалось немногим. Перед отъездом она оставила мне на память толстенную общую тетрадь в кожаном переплете, всю исписанную мелким почерком. Там находятся английские тексты песен «Beatles», «Deep Purple» и других групп, «снятые» на слух с магнитофона. Такие тетрадки были бесценной редкостью тогда. Это был один из признаков времени. В подполье никому и в голову не приходило петь на русском языке, а английский в нашей стране двоечников никто толком никогда не знал, начиная от школьников и студентов, и кончая премьер-министрами. По-русски, и то плохо говорят до сих пор. Тетрадь с английскими текстами любимых песен была большой редкостью. Так что возникшая в те времена фраза: «Дай списать слова» имела не юмористический, а вполне серьезный смысл.

Однажды эта самая Ира Куликова провела меня на один такой концерт, в то самое бомбоубежище. Должны были выступать несколько групп: «Оловянные солдатики», «Тролли», «Витязи» и кто-то еще, по-моему, «Удачное приобретение». Я их никогда до этого не слышал, а целью моих походов было не просто приобщиться к московскому рок-подполью, а поискать возможных будущих исполнителей для своего нового ансамбля. Маленький зал бывшего бомбоубежища, а ныне — красного уголка ЖЭКа был набит до отказа. Концерт почему-то не начинался. Я сидел в страшной тесноте и духоте, чувствуя себя не в своей тарелке, так как был лет на двадцать старше основной массы публики. Из-за тряпичного занавеса доносились звуки настройки аппаратуры, если так можно назвать пару усилителей «УМ-50» и один «Regent-30H». Но вот звуки прекратились, а концерт все не начинался. За занавесом происходило что-то беспокойное, слышались приглушенные разговоры. Затем появилась Ира Куликова и протиснулась к моему месту. Выяснилось, что кто-то из музыкантов узнал меня и это послужило причиной задержки концерта. «Джазмен пришел!» Некоторые из участников концерта не хотели выступать, зная предубеждение джазовой среды по отношению к рок-группам. Другие просто не хотели «облажаться» в глазах профессионала, каковыми заслуженно считались джазовые музыканты. Мне пришлось пройти за кулисы и сказать, что я пришел просто послушать, а не глумиться, что я люблю все это, мне это интересно. Концерт прошел нормально, а я понял тогда, что искать мне придется долго и упорно, так исполнительский

уровень его участников был намного ниже ожидаемого мной. Ученики в Студии Юрия Козырева оказались намного профессиональнее. Но что толку, если они не чувствовали и не любили рок-музыку. Я продолжал поиски в хипповой среде и постепенно познакомился с известными представителями этого замкнутого мира. Постепенно я так проникся всей этой идеологией, что стал выглядеть как хиппи — отрастил длинные волосы, перестал носить костюмы и рубашки с галстуком, достал себе джинсы, куртку, кеды.

В районе метро «Щербаковская» на Проспекте Мира жила молодая пара Саша и Света. Их крохотная квартира была своеобразной «явкой», местом, где постоянно собирались московские хиппи, где можно было послушать последние записи на стереомагнитофоне «Комета», поговорить на животрепещущие темы, скажем, о буддизме или христианстве, о рок-музыке, получить редкую информацию. Кроме того, Света обшивала своих знакомых, делая потрясающие бархатные клешеные джинсы в обтяжку, дикой красоты. Она брала за работу и за материал, который доставала сама, символические деньги, работая ради искусства. Несмотря на презрение к «самопалам», ее джинсы носить было не стыдно. Приходя на эту «хату», я не раз был свидетелем легкого «ширяния» морфином, или глотания «колес» типа «ноксы» или кодеина. Когда мне предлагали «двинуться», я старался так отказаться, чтобы не выдать свое отношение к этому бичу поколения хиппи. Я не хотел стать чужим для этой компании, ценя то доверие, которое они мне оказывали, несмотря на значительную разницу не только в возрасте, но и в жизненном опыте, степени образованности и общей культуры. На эту квартиру приходили многие — и убежденные хиппи, среди которых были и рок-музыканты, и просто центровые тусовщики, мимикрирующие под хиппи. Здесь я познакомился с легендарным человеком по прозвищу «Солнце», негласно считавшимся одним из предводителей движения в Москве. Он долго сидел в психушке после того, как его «повязали» на демонстрации, организованной им напротив американского посольства накануне приезда Президента США Р.Никсона в Москву. Тогда миролюбиво настроенные московские хиппи вышли на несанкционированную демонстрацию с лозунгами «Американцы — вон из Вьетнама!». Несмотря на антиамериканские лозунги власти сурово разделались с демонстрантами. Саша со Светой навещали «Солнце» в психушке и потом рассказывали, что он почти не реагировал на их приход, так как его, как и всех там, постоянно закалывали препаратом под названием аминазин. От него человек становился спокойным и послушным, правда, побочным

действием было повышенное слюноотделение, что приводило к постоянному наличию пузырей в области рта. Когда бунтарей все-таки выпускали на свободу, то брали с них подписку, согласно которой они обещали не появляться в общественных местах в пределах Садового кольца.

В такой компании мне удалось познакомиться с целым рядом талантливых рок-музыкантов, и в первую очередь — с Игорем Дегтярюком и Колей Ширяевым, игравших в группе «Второе дыхание». Именно с ними я и попытался играть впервые для себя рок-музыку, пригласив барабанщика из козыревской студии Гену Зайцева. Значительную часть репертуара нашего квартета составляли песни Джими Хендрикса, поскольку Дегтярюк в совершенстве овладел техникой игры на гитаре, приблизившись как никто к уровню самого Хендрикса, а кроме того — он и пел, прекрасно подражая первоисточнику. Коля Ширяев, по образованию пианист, обладал феноменальной по скорости техникой игры на бас-гитаре, но как это нередко бывает в таких случаях, со своей техникой не справлялся, играя намного больше нот, чем было необходимо. Мы сделали программу, с которой начали понемногу выступать, и даже поехали зимой 1973 года на месяц играть в лагере-спутнике в Бакуриани, спортивном курорте. Там и начали проявляться некоторые отрицательные качества моих новых партнеров — нечеткость, абсолютная недисциплинированность и безответственность в поведении, которая привела к сложной ситуации в отношениях с местной грузинской мафией, так что мы с трудом унесли оттуда ноги, чудом оставшись целыми и невредимыми.

Следующим шагом была первая попытка ввести в малый состав духовую секцию и сделать оркестровки в духе группы «Chicago», тем более, что у нас был прекрасный вокалист — Игорь Дегтярюк. Правда, ему пришлось частично переквалифицироваться с Джими Хендрикса на Питера Сетера. У него это прекрасно получилось, когда мы разучили несколько песен с первого альбома «Chicago». Этим расширенным составом мы выступили впервые в популярном тогда ДК им. Курчатова. В 70-е годы власти закрывали глаза на многие вольности, которые позволяли себе академические научные организации, связанные с космическими исследованиями или разработкой ядерных технологий. Под Москвой был целый ряд таких засекреченных Академгородков типа Дубны или Черноголовки, где по приглашению ученых-физиков, живших там абсолютно изолированно, иногда выступали нежелательные для властей поэты, писатели или барды, проходили джазовые и рок-концерты. В Москве таким «вольным» клубом был ДК им. Курчатова. Именно

там, летом 1973 года и проходил большой сборный концерт типа рок-фестиваля, на который организаторы из местного комитета ВЛКСМ пригласили меня уже как председателя жюри. Такие жюри обычно составлялись из более солидных и авторитетных людей — композиторов, музыковедов, инструкторов Райкома комсомола, членов Месткома и т. п. Все это делалось для прикрытия, под видом культурных мероприятий, имитирующих конкурс, т. е. соцсоревнование. Я решил воспользоваться случаем и проверить новый ансамбль, выступив на этом концерте, перед отборной молодежной аудиторией как гость фестиваля.

Это был типичный парад рок-подполья первой половины 70-х. Никаких попыток играть или петь по-своему никто и хотел делать. У каждой уважающей себя группы был свой прототип, к которому старались приблизиться максимально. Наибольшее количество групп работали в ключе «Deep Purple» или «Black Subbath», многие старались воспроизводить песни «Beatles», были очень популярны Боб Дилан, Саймон и Гарфункл, «Pinc Floyd», «King Krimson». Но интерес к хард-року все-таки преобладал. Особой популярностью тогда пользовался диск группы «Deep Purple» — «In Rock», особенно песня «Smock on The Water». Характерно, что такая музыка нравилась всем, она объединяла и интеллектуалов-студентов и подмосковную малообразованную шпану, которая имела название «урла». Но молодежная элита, тем не менее, отделяла себя от плебса. Был в ходу такой глумливый стишок, намекавший на незнание английского языка многими рок-фэнами:

«Очень нравится урле
диск ин роск де-еп пурпле».

На упомянутом концерте я впервые увидел попытку петь хард-рок по-русски, когда на сцену вышла группа из Мытищ под незамысловатым названием «Авангард». Когда они врубили первую композицию, пошла такая мощная стена звука, и игра с такой скоростью, что даже ярые поклонники хард-рока слегка напряглись, так как было неясно, кто и что делает на сцене. Естественно, что не было слышно не единого слова из того, что пел солист. А судя по программке, розданной членам жюри, он должен был петь на русском языке песню под названием «Он — камень». Я запомнил это выступление, поскольку оно носило несколько сюрреалистичный характер с оттенком черного юмора, хотя сами исполнители так не считали, а делали все крайне серьезно. Солист давно уже пел о чем-то явно философском, но при всем желании разобрать текст было невозможно. Когда

наступила кульминация песни, музыканты сделали неожиданную паузу, и в полной тишине солист речитативом произнес фразу: «И тут он понял, что он — камень!». После этого весь ансамбль врубился снова, чтобы взять последний заключительный аккорд. Это было так неожиданно и смешно, что публика отреагировала соответственно. Когда все участники выступили, на сцену вышел я со своим новым составом — ритм-группа, секция духовых, я на саксофоне, вокал и гитара — Игорь Дегтярюк. У нас программе были две песни группы «Chicago», одна из песен Джими Хендрикса в более джазовой обработке и какая-то хард-роковская песня, типа «Smoke on The Water», но с добавленными духовыми. Мы начали со знаменитой чикаговской «Questions of 67 and 68». Такую музыку до нас в Москве еще не играли, вдобавок это была чистейшая «фирма», профессионально снятая и исполненная. Поэтому с первых же нот в зале начался повышенный ажиотаж. Но не успели мы исполнить песню до конца, как наступила полная тишина и погасли все люстры — в зале отключился свет. Полной темноты не наступило, так как концерт проходил днем и все окна были открыты из-за жары. В зале начался свист, мы стояли, ничего не понимая, организаторы бросились выяснять, в чем дело. Оказалось, что комендант этого ДК, типичный отставник, может быть участник войны, а скорее всего — тыловая энкавэдэшная крыса, пожилой, сухощавый и желчный мужчина в старой военной форме без погон, самовольно отключил электроэнергию в зале. Те, кто находился на балконе, рассказывали мне потом, что они видели, как этот человек, дежуривший наверху, вдруг сорвался с места, бросился к силовому щиту, распахнул дверки и, повиснув на рубильниках, отключил их. Я могу себе представить страдания этого человека, для которого все происходившее в зале было сплошной пыткой. В голове неотступно свербела мучительная мысль: «За что боролись?». Внизу бесновалась совершенно чуждая молодежь, и все безнаказанно. Раньше бы всех — к стенке. Но когда на сцену вышел взрослый хиппи, да еще с бородой, да еще и член жюри, терпению пришел конец. В голове все смешалось, как в доме Облонских. Надо было что-то делать, идти на несанкционированные действия, на подвиг. Я думаю, что когда этот комендант бросался на рубильник, он чувствовал себя почти Александром Матросовым, закрывавшим собой пулеметную амбразуру врага. Когда свет включили снова, мы продолжили выступление и успешно закончили его, показав настоящий джаз-рок. И хотя настроение от инцидента у меня было несколько подпорчено, я ощущал определенную гордость, что именно на нашем исполнении не выдержали нервы несчастного коменданта.

Это обнадеживало и звало к новым высотам.

Мое постоянное общение с абсолютно новым для меня типом как музыкантов, так и слушателей дало мне как много радости, так и разочарований. Я наткнулся на какие-то новые психологические стороны поколения хиппи. С точки зрения предыдущего поколения взрослых людей многие поступки можно было бы отнести к аморальным или, в крайнем случае, — к необъяснимым. Впервые на практике я столкнулся с этим в форме опоздания музыкантов на репетицию часа на два, а то и вообще неявки. И это при том, что для нас всех наша музыка была самым главным в жизни, целью существования. Когда я спрашивал, в чем дело, почему сорвана репетиция, ответ был невразумительным, чувства раскаяния не было, а было скорее удивление и даже обида за предъявляемые претензии. Самое странное, что тех, кто пришел вовремя и просидел эти пару часов, ожидая опоздавших и теряя зря время, это тоже не волновало, все было в норме. Нервничал только я, понимая, что такие партнеры могут подвести и в более ответственной ситуации, — опоздать или не явиться на концерт, или придти под кайфом. Я понял, что предъявлять какие-то требования к некоторым типам людей просто бессмысленно, у них другая шкала ценностей, и некоторые слова, такие как «дисциплина» или «ответственность» лишены смысла. Они не совершают ничего плохого, нарушая дисциплину, то есть опаздывая, подводя себя и других. Это — норма, потому что нет никаких внутренних обязательств. В их поступках, кажущихся ужасными людям с определенной моралью, нет злого умысла. С большим сожалением мне пришлось расставаться с талантливыми, но непригодными в человеческом и деловом смысле молодыми музыкантами из хипповой среды. Но все же я продолжал поиск в самодеятельном рок-подполье, среди студенческих групп. Игорь Саульский, который к этому времени перешел в «Машину времени», познакомил меня с членами группы «Цветы» — бас-гитаристом и вокалистом Сашей Лосевым, студентом Энергетического института, и Стасом Микояном (позднее — Наминым) — гитаристом, студентом МГУ. Меня привлекла их музыкальность, а главное — интеллигентность, то есть точность и предсказуемость. Помимо них я предложил участвовать в новом составе Игорю Саульскому на клавишах, барабанщику Володе Заседателеву и духовикам из козыревской Студии ДК Москворечье. С этим ансамблем мне представилось возможным исполнить музыку посложнее и подобраться к репертуару группы «Blood Sweat and Tears». Я засел за свой магнитофон «Яуза-5» и начал «снимать» оркестровки, в первую очередь наиболее сложную «Lucretia Mac Evel». Самая трудная

партия досталась Саше Лосеву. Он должен был спеть как Дэйвид Клейтон-Томас, да еще и сыграть виртуозную партию на бас-гитаре по нотам, которые я для него написал. Здесь оказалось что ни он, ни Стас нот не читают, а играют исключительно на слух. Если у Микояна партия была не такой сложной и важной в общей партитуре, то Лосев должен был сыграть все абсолютно точно, чтобы пьеса прозвучала «фирменно». С вокалом у него проблем не возникло, несмотря на то, что он подражал не кому-нибудь, а самому Клейтон-Томасу. Чтобы выйти из трудного положения, Игорь Саульский, бывший студентом ЦМШ и прекрасно владевший нотной грамотой, взялся за довольно нудную работу — он садился к роялю и играл по кускам партию бас-гитары, а Лосев запоминал ее по слуху. Обладая колоссальной памятью, Лосев таким способом запомнил все, что было в его нотах и выучил всю программу наизусть. Но на это ушел целый месяц. Репетировали мы тогда в ДК Энергетиков на Раужской набережной, в модном «тусовочном» месте, где когда-то был джаз-клуб, а позднее — подобие рок-клуба. Там же мы и дали свой первый концерт. Это уже был чистый джаз-рок, с большими вкраплениями инструментальной музыки, с импровизациями. Затем было еще несколько выступлений в институтах и даже в Доме Архитекторов, и каждый раз я убеждался в том, что такая музыка очень нравится любой аудитории. Я окончательно убедился, что правильно выбрал свой новый путь. Единственно, что меня не устраивало, это недостаточный профессионализм моих талантливых партнеров. Тратить по месяцу на разучивание сложных партий мне было некогда и я понял, что исполнителей надо искать среди студентов музыкальных средних и высших учебных заведений. После серии концертов с моими пробными ансамблями мое имя стало известным не только в кругах любителей джаза, но и в молодежной среде, рок-подполье. Поэтому поиск новых людей уже не представлял такой проблемы для меня, как еще год назад, многим хотелось бы играть джаз-рок. Я направил свой поиск в консерваторию и в институт им. Гнесиных. Выяснилось, что там среди студентов немало тех, кто тайно, вопреки строжайшему запрету, интересуется и джазом и рок-музыкой. Так я познакомился с барабанщиком Сережей Ходневым, бас-гитаристом Сережей Стодольником, клавишником Славой Горским. Это была уже надежная основа, к которой оставалось добавить группу духовых и вокалистов. В 1973 году я находился под огромным впечатлением от рок-оперы Jesus Christ Superstar и понял, что не успокоюсь, пока не исполню ее со своим ансамблем. Но здесь многое зависело от наличия вокалистов, хорошо знающих английский и обладающих тем высоким

профессионализмом, без которого партий Иисуса, Иуды и Марии не исполнить. Вот здесь-то мне и помогло мое знание хипповой «тусовки», поскольку таких вокалистов можно было «выудить» только оттуда. Там я и познакомился с Мехрдадом Бади, с Тамарой Квирквелия, с Олегом Тверитиновым, с Валерой Вернигора. Студент третьего курса Московской консерватории тромбонист Вадим Ахметгареев предложил привести с собой в новый состав еще трех своих сокурсников — трубачей Валеру и Женю Пана, а также тромбониста Валеру Таушана. Помещение, где можно было собираться у меня было, — комната в подвале ДК Москворечье, где я преподавал основы джазовой импровизации. Отправляясь на первую репетицию нового ансамбля, я еще не знал, как он будет называться. Если раньше, согласно джазовой традиции, все мои составы назывались по имени руководителя, например, «Квартет Алексея Козлова», то теперь для нового ансамбля необходимо было придумать какое-то название, что соответствовало бы традициям рок-культуры.

Глава 13. Опасная игра

Первая репетиция состоялась 17 октября 1973 года. Она носила какой-то невеселый оттенок. У бас-гитариста Сережи Стодольника только что умерла мать, я приехал на костылях, поскольку нога была еще в гипсе после перелома. Тем не менее, результат от первой встречи был очень обнадеживающим. Во-первых все участники познакомились друг с другом. В процессе освоения нотного материала не возникло никаких конфликтов, что нередко бывает, когда свои ошибки музыканты стараются объяснить за чужой счет. Я принес довольно много оркестровок, главным образом, арий из «Yesus Christ Superstar», и все было с ходу сыграно и спето. К концу репетиции я понял, что с этими людьми я смогу осуществить многое. Я предложил ребятам несколько вариантов названия, среди которых, помимо «Арсенала», был и «Наутилус». В слове «наутилус» была скрыта замечательная и актуальная для нас идея, связанная с образом капитана Немо, вечного борца за правду, живущего под водой, то есть в андеграунде. В процессе обсуждения выяснилось, что на Западе уже есть группа с таким названием. Тогда остановились на слове «Арсенал», которое я предложил, поскольку ого мне нравилось с детства, с 1945 года. Тогда наши футболисты поехали в Англию и с триумфом провели ряд матчей с лучшими британскими командами, одна из которых называлась «Арсенал». Я не знал тогда даже значения этого слова, оно просто красиво звучало. Ну, а как предполагаемое название ансамбля, оно отражало, с одной стороны, мощь и силу, а с другой причастность к высокому искусству, если учесть смысл латинского слова ARS… Репетировали мы с каким-то особым энтузиазмом, получая удовольствие от самого процесса, поскольку все получалось. Иногда, уже выучив пьесу, вместо того, чтобы переходить к новой, играли ее просто для себя, становясь слушателями. Это был настоящий трудовой порыв, за который нам всем полагались бы звания героев социалистического труда. Репетиции проходили в крохотной комнате, куда двенадцать человек плюс ударная установка, плюс колонки с усилителями, плюс пианино и клавиши (тогда это был примитивный электроорган), пульты для нот и многое другое — умещались в буквальном смысле слова — как сельди в бочке. Дышать было нечем, от звуковой мощи закладывало уши.

Через месяц программа была готова. Она состояла из основных арий из оперы «Jesus Christ Superstar», ряда рок-хитов, песен из репертуара «Chicago» и «Tower of Power», а также блока

инструментальных пьес типа «Freedom Jazz Dance» Эдди Хэрриса, но на ритмической основе, свойственной направлению джаз-рок. Так как репетировали мы в дни, свободные от работы джазовой студии, наша деятельность проходила в общем-то незамеченной, дирекция ДК нас не трогала. Но однажды произошло то, чего мы опасались. Во время одной из вечерних репетиций, когда мы решили сделать перерыв, подышать свежим воздухом и дать отдохнуть ушам, мы попытались покинуть нашу крохотную комнатку и выйти в коридор, но ничего не получилось. Дверь не открывалась. Но она не была заперта снаружи, а просто заблокирована и слегка поддавалась, когда мы на нее давили. Выйдя с трудом наружу, мы увидели, что весь узкий коридор, вернее — его пол заполнен молодыми людьми, лежащими в расслабленном состоянии. Оказалось, что московские хиппи пронюхали о наших репетициях и собирались отовсюду, чтобы с кайфом провести время. Так как в коридоре сидеть было не на чем, они просто ложились на пол, заполняя все пространство коридора. Когда мы пытались открыть дверь, выйти наружу и пройти по коридору в туалет, то эти, лежащие на полу молодые люди привставали и освобождали место для прохода довольно неохотно, как-то вяло и даже с недовольством. Как будто мы не имели никакого отношения к тому, ради чего они сюда пришли. Это сперва показалось мне странным, но потом я приписал такое поведение особенностям хипповой психологии, состояния полной отстраненности от реальной жизни. Если бы это были обычные меломаны или так называемые «фэны», то последовала бы совсем другая реакция, выражающая преклонение или хотя бы одобрение. Но для истинных хиппи главным было находиться там, где им хотелось и делать то, что приносит кайф. Остальное не имело значения.

Уже в конце ноября 1973 года «Арсеналу» представилась возможность заявить о себе, выступив на концерте мини-фестиваля, который ежегодно проводила Джазовая студия ДК Москворечье. Дело было рискованным, поскольку публика там собиралась обычно традиционно-джазовая, в большинстве своем консервативная в отношении к разным экспериментам, особенно по части рок-музыки. Но я сознательно шел на раскол, предвидя появление большого количества недоброжелателей и даже открытых злопыхателей из традиционной джазовой среды. Я понимал, что на эту публику мне нечего рассчитывать, надо оставить ее позади и идти дальше, «идти своим путем», как говаривал Володенька, брат Саши Ульянова. Меня интересовала новая, молодая аудитория. Это был решительный шаг, поскольку ты как бы отбрасывал то, что накопил значительную часть своих

поклонников, образовавшихся за предыдущие годы выступлений в «Молодежном», «Ритме», «Печоре», на многих джазовых фестивалях и концертах. Предстояло завоевывать новую аудиторию. Так оно и произошло. Гораздо позднее, когда «Арсенал» стал общепризнанным, я встречал многих старых джаз-фэнов, ходивших еще в ранние 60-е в «Молодежное», «Аэлиту» или «Синюю птицу», и выслушивал лишь дружеское сочувствие по поводу моего отхода от традиции. Но не вся джазовая среда отнеслась к появлению «Арсенала» негативно. Во-первых, нашлись люди, которые, как и я хотели и ждали чего-то нового. Во-вторых, определенная часть публики, да и самих джазменов, просто заразились этой музыкой, открыв ее для себя, услышав ее впервые в живом исполнении, как это произошло со мной в Будапеште на концерте «Оркестра Бергенди». Наиболее восприимчивыми к джаз-року оказались, как ни странно, поклонники авангардного джаза, те, кто сами подвергались нападкам со стороны традиционщиков. На нашем первом концерте в ДК Москворечье с нами спонтанно выступил барабанщик Володя Тарасов. Он специально приехал на фестиваль из Вильнюса, как член Дуэта Ганелин-Тарасов (тогда Чекасина еще с ними на было) и как только узнал, что за музыку мы будем играть, предложил свои услуги как перкашионист, на бонгах…

В те времена слухи о любом новом событии в подпольной контр-культуре распространялись моментально, причем по всей территории Советского Союза. По всей стране был отлажен механизм передачи негласной информации о чем угодно. Существовали две сами собой сформировавшиеся системы — самиздат и магиздат. Информацию о различных событиях, которую нельзя было зафиксировать на бумаге или на пленке, передавали из уст в уста. К середине 70-х это приняло такие масштабы, что абсолютно вышло из под контроля властей. Ну, а сами власти в лице партийных органов и КГБ прекрасно понимали, какую разрушительную для идеологии силу имеет подпольный информационный слой. И они старались изо всех сил вести борьбу хотя бы с самиздатом, поставив на жесткий контроль все средства множительной и копировальной техники, которой тогда в стране было крайне мало. Огромную роль в деле размножения запрещенных текстов играли обычные машинистки, секретарши или сотрудницы машбюро на предприятиях, в НИИ. Они, идя на определенный риск, ради дополнительных заработков «подхалтуривали» и брали заказы на распечатывание в пяти экземплярах самых разных текстов: статей Есенина-Вольпина, книг Солженицина и Набокова, работ Блаватской и

Вивекананды. Магнитофонные записи советских подпольных рок-групп тиражировались главным образом бесплатно, по дружбе. Тогда еще существовал истинный энтузиазм, свойственный бескорыстным романтикам андеграунда, паразиты появились позднее.

«Арсенал» моментально попал в поле слухов, первую очередь московских. Сразу же последовали приглашения выступить от самых разных организаций. Уже в январе 1974 года состоялся наш концерт в зале Политехнического музея. Он подводился под какую-то рубрику из цикла познавательных мероприятий. Его инициатором и ведущим был мой старый приятель и коллега по раннему джазовому подполью, большой знаток джаза — Леонид Переверзев. К тому времени он приобрел достаточную популярность и как один из первых пропагандистов кибернетики, науки, запрещаемой в СССР в сталинские, да и в первые послесталинские годы. Авторитет Переверзева позволял ему устраивать тогда под маркой просветительства и джазовые мероприятия. В советские времена при музеях и в некоторых ДК существовали постоянные абонементы, то есть серии концертов, лекций, встреч, направленных на повышение культурного уровня трудящихся. Нередко под эгидой этих мероприятий организовывались выступления тех представителей отечественной культуры, чья деятельность была нежелательной в официальных сферах, а может быть и негласно запрещенной. Все это, естественно, не оплачивалось и проходило под видом художественной самодеятельности, под названием «творческая встреча» или как нечто благотворительное. В многочисленных ВУЗах и НИИ все время проходили праздничные вечера, вечера отдыха, приуроченные к чему-либо, и если в профкоме или месткоме той или иной организации были рискованные молодые люди, то они и приглашали выступить в своем учреждении подпольные рок-группы, джазовые составы, поэтов, бардов, писателей, ученых, режиссеров… С самого начала 1974 года для «Арсенала» наступила полоса выступлений подобного рода. Из того, что запомнилось в этот период, заслуживает особого внимания появление «Арсенала» в Центральном Доме Литераторов на творческом вечере Василия Аксенова. Тогда Василий Павлович еще не был открытым диссидентом, каковым сделался позднее, став создателем альманаха «Метрополь», автором «Ожога», «Острова Крым», за что и был выслан из СССР в 1980 году. Советская власть всегда недолюбливала его за «левачество» и явное нежелание выслуживаться перед властью, в противовес основной массе советских писателей. Он был в числе тех «авангардистов и пидарасов», которых обругал Никита

Хрущев на встречах с творческой интеллигенцией в начале 60-х… Но его крайняя популярность среди разных слоев читательской массы, то место, которое он уже занял в истории советской литературы, делали его до поры до времени «неприкасаемым». Пользуясь этим, он решил провести свой вечер в ЦДЛ с помпой, с элементом скандала. И это получилось. Нас сближала с Аксеновым любовь к джазу, общее стиляжное прошлое, неприятие всего тоталитарно-советского, романтическая тяга к Америке. Когда Вася позвонил мне и предложил участие с «Арсеналом» в его вечере, я с радостью согласился. План был такой: в первой части выступают его друзья — актеры, режиссеры и писатели, во второй демонстрируются отрывки из кинофильмов по его сценариям, а в третьей появляется один из его друзей-джазменов — Алексей Козлов со своим новым ансамблем.

Несмотря на то, что аппаратура, на которой начинал играть «Арсенал», состояла, как говорят «из палки и веревки», то есть была крайне убогой и малочисленной, нам требовалось, все же, какое-то время, чтобы установить ее и настроить. Поэтому мы попросили Аксенова дать указания администрации ЦДЛ пустить нас в дом заранее, часа за четыре до начала концерта. Несмотря на свое полу диссидентское положение, Василий Павлович являлся членом Союза Советских Писателей, а это был определенный социальный статус, это означало высокое официальное признание и даже какую-то власть. В ЦДЛ, во всяком случае. Мы прибыли со своими колонками усилителями в оговоренное время, нам открыли святую святых — актовый зал, мы смонтировали аппаратуру и начали настраиваться. Через некоторое время, обратив внимание на темный зрительный зал, мы заметили, что половина мест там уже кем-то заняты, хотя до начала вечера оставалось более двух часов. Приглядевшись, мы поняли, что это совсем не та публика, которая посещает ЦДЛ. В креслах сидели «дети-цветы», те самые московские хиппи, которые просачивались на наши репетиции в ДК Москворечье. Как им в таком количестве удалось проникнуть сквозь заслоны опытных дежурных Центрального Дома Литераторов, куда невозможно было пройти никому без членского билета даже в обычные дни, я до сих пор не понял. Зато тогда я понял, что сейчас начнется скандал. Он назревал уже с самого нашего появления на сцене. Ведь выглядели мы тогда как нормальные хиппи. В джинсе, с длинными волосами, с особой манерой держаться, говорить. Для респектабельных советских людей того времени образ хиппи был омерзителен в не меньшей степени, чем сейчас образ современного бомжа для нового русского. В какой-то момент, ближе к началу вечера, присутствие хиппи в зале было

обнаружено тетеньками-билетершами, которые побежали докладывать начальству. Дальше все произошло очень быстро. Пришел главный администратор дома и, осознав ситуацию, приказал срочно очистить зал. Это относилось и к хипповой публике, и к нам. Я понял, что спорить сейчас бесполезно, мы смотали все провода и вынесли аппаратуру с ударной установкой в фойе. Зал снова закрыли на ключ. Нас вообще хотели выгнать на улицу, но я настоял на своем, сказав, что не могу нарушить договор с Василием Павловичем и не дождаться его. Еще я намекнул товарищу администратору, у которого наверняка под пиджаком были офицерские погоны, определенного рода войск, что у него могут быть неприятности, так как Сам Аксенов будет недоволен. Довольно скоро появился Василий Павлович и, разобравшись в ситуации, дал нагоняй администрации. Нас без звука впустили в зал, мы снова все смонтировали и успели настроиться.

Творческий вечер Василия Аксенова проходил в трех частях. Сперва, как обычно, на сцене выступал сам виновник торжества, сменяемый своими друзьями и коллегами, пришедшими, чтобы выразить уважение писателю. Затем были показаны отрывки из художественных фильмов, снятых по сценариям Аксенова. Все это время я вместе с ансамблем находился за кулисами, слоняясь по коридорчикам в задней части ЦДЛ, или сидя в отведенной нам комнате. Там ко мне неоднократно «подваливал» администратор Дома, некий тов. Семижонов (в народе звавшийся, естественно, Семижоповым), пожилой лысоватый, крепкого телосложения отставник каких-нибудь спецвойск. Он по долгу своей службы обязан был следить за тем, что происходит за кулисами, но главной его тревогой было, конечно, то, что и как будут играть эти волосатые люди в таком приличном месте, как ЦДЛ. Ведь нагоняй, в случае чего, получит он, а не Аксенов. Когда он первый раз за кулисами, взяв меня под-ручку, мягко обратился ко мне с вопросом о том, что же мы будем играть, я понял, насколько его личная карьера зависит сейчас от случая, да и от меня. Мне стало его даже немножечко жалко, несмотря на то, как он себя вел по отношению к нам еще пару часов назад. Желая его успокоить, я сказал, что нами будут исполнены отрывки из одной оперы. Он, вроде бы удовлетворился ответом, но на самом деле, сомнения и тревоги не расеились. Уж больно наша внешность не вязалась со словом «опера». Через какое-то время он вновь нежно подрулил ко мне и спрсил, как-бы невзначай, а не будет ли наша музыка очень громкой. Здесь мне стало совсем смешно, но я виду не подал и решил отделаться от тов. Семижонова полуправдой. «Нет, что Вы» — сказал я, «это будет совсем тихо, правда, один раз

будет очень громко, а потом опять тихо». Дело в том, что тогда на рок-музыку набрасывались со всех сторон, и одним из главных раздражающих ее признаков была громкость. Советскими врачами было доказано, что громкий звук разрушительно влияет на спинномозгоаую жидкость, и на что-то еще. Мой ответ на удовлетворил бедного Семижонова. Незадолго до начала нашего выступления он еще раз подошел ко мне и рассказал, что он не чужд искусству, и тоже был лауреатом какого-то смотра еще до войны. Оказывается, Аксенов, чтобы снять разные сомнения по поводу присутствия в Доме непривычной компании рок-музыкантов, сказал ему, что я Лауреат Международных конкурсов. В советские времена некоторые слова, такие как «лауреат» или «депутат», имели магический смысл в сознании масс. За ними стояло нечто незыблемое, официальное, признанное. Так что, беседа о луреатсве была как-бы скрытой формой просьбы не причинить зла «коллеге».

И вот, после окончания второй части вечера Василий Павлович объявил перерыв и сказал публике, что в третьем отделении выступит джазмен Алексей Козлов и его ансамбль «Арсенал». Народ ринулся в буфет, а мы взялись за отлаживание аппаратуры на сцене. Когда мы вышли, чтобы начать играть, я увидел, что в зале, особенно в первых рядах, расположилась пожилая респектабельная советская публика, вечно далекая от джаза, не говоря уже о джаз-роке. Это был первый случай в моей практике, когда надо было играть «не в своей тарелке». Чувство не из приятных, но мы начали, как могли, и произошло неожиданное. После первой пьесы всю эту часть солидной писательской аудитории как ветром сдуло, а на их места моментально устроились те самые хиппи, которые дожидались своего времени в закутках ЦДЛ. Далее концерт пошел так, как было намечено. Сперва мы сыграли ряд отдельных композиций, хитов джаз-рока, а затем перешли к исполнению фрагментов из рок-оперы «Jesus Christ Superstar». И вот здесь образовалась проблема. Стоящий за кулисами тов. Семижонов, давно осознавший, что его подставили, начал во время исполнения подавать мне знаки, которые иначе, чем: «давайте заканчивать», ничего означать не могли. Я пришел в ужас. Аксенов сидел в зале, другой поддержки не было. Оставалось исполнить еще три или четыре арии. Сперва я стал тянуть время, делая вид, что не замечаю славного администратора. Но долго так продолжаться не могло, так как я стоял спиной к залу, дирижируя ансамблем в особо ответственных местах, показывая, где кому вступать. Так я невольно оказывался почти лицом к лицу с тов. Семижоновым, который начал проявлять признаки неуравновешенности. Он,

оставаясь невидимым из зала, схватился изнутри за занавес, и все время пытался его задернуть. Терпению его пришел конец, а у нас остались еще неисполненными главные финальные партии. Кульминация противостояния наметилась во время арии Иисуса в Гефсиманском саду. Напряжение, царившее в зале и на сцене, передалось и тов. Семижонову. Он приступил к решительным действиям и начал задергивать занавес. Мне пришлось применить технику гипнотизера. Как только он делал первый шаг вперед, держась за занавес, я отвлекался от дирижирования и делал мощный пасс двумя руками в сторону Семижонова, мысленно внушая ему «Стой!». Как ни странно, он останавливался, но через некоторое время, опомнившись, снова начинал свою попытку. Я усилием воли и отпугивающими взмахами рук останавливал его, что позволило доиграть все намеченное до конца, без отвлекающих инцидентов. Из зала это смотрелось скорее всего странно, как дирижирование кем-то за кулисами. Я испытал тогда большое напряжение, чувствуя реальность срыва выступления, но, в то же время, мне было даже смешно, так как ситуация была достаточно комичной. Позднее Василий Аксенов описал этот концерт в своем романе «Ожог», где, как и положено большому писателю, он навертел всяких ярких деталей и подробностей, которых на самом деле не было, и где я фигурирую совсем под другим именем — некоего Самсона Сабли, одного из героев книги. Но название «Арсенал» зато было оставлено, так что мы сразу попали в историю антисоветской литературы.

Фото 1 Фото 2 Фото 3 Фото 4 Фото 5.

1974 год начался для нас активно. Об ансамбле моментально узнали все, кто интересовался неофициальным искусством. В те времена связь между представителями разных видов творчества, особенно, если это творчество нежелательно властям, было довольно тесным. Писатели и поэты, музыканты и композиторы, художники и скульпторы — довольно тесно общались, посещая всевозможные неофициальные мероприятия — концерты, выставки, творческие вечера. Нонкомформистская интеллигенция активно обменивалась самиздатской литературой. Собирались на кухнях, травили антисоветские анекдоты, прикрыв телефонный аппарат подушкой. Одни тихо держали фиги в кармане, боясь за родных и близких, другие — почти самоубийцы — выходили на Красную площадь, как в 1968 году, третьи подписывали воззвания в защиту известных диссидентов. В любом случае люди постоянно рисковали: потерять работу, загубить карьеру, лишиться свободы. Надежды на то, что Советской власти когда-нибудь не станет, не было никакой. Она казалась тогда незыблемой и вечной. Это

было тоскливо, особенно для тех, кто не мог, или не хотел по разным соображениям покидать страну, ни прикаких обстоятельствах. Я относился именно к этой категории, хотя жизнь за рубежом, особенно а Соединенных Штатах Америки, казалась мне просто раем. Позднее, уже в конце 80-х, жизнь внесла некоторую ясность в мое сознание по этому вопросу. А пока «Арсенал», попавший в полосу внимания как модной молодежи, так и властей, начал серию концертов, кончавшихся, как правило, какими-нибудь эксцессами. Наиболее запомнился из них концерт в ДК Онкологического центра, рядом с мето «Каширская». Это было типичное подпольное мероприятие со всеми его аттрибутами и последствиями. Аппаратуру, то есть несколько самопальных колонок и усилителей с микрофонами, мы попросили в Студии джаза ДК «Москворечье», где я преподавал. Руководитель студии Ю.П.Козырев и директрисса ДК тов. Лунева мне в этом не отказали, не подозревая, что за этим последует. А последовало вот что. Слух о предстоящем концерте разошелся по Москве, что привлекло к нему огромное количество народа. Сам я, к сожалению, многого не видел, так как находился в зале, на сцене, настраивая инструменты и готовясь к концерту, так что знаю о деталях от очевидцев. Сперва у выхода из метро «Каширская» собралась внушительная толпа молодых людей, главным образом хипповой внешности. Окружив здание станции, они как бы блокировали метро, отпугивая жителей микрорайона одним только видом. Как утверждали потом представители власти, в этой толпе шла торговля наркотиками, а также спекуляция джинсами и пластинками. Я думаю, что толпа образовалась из желающих достать билеты, или просто поточнее узнать, где будет концерт. Позднее толпа двинулась к зданию, где был этот зал, и стала брать дверь приступом. Как выяснилось позднее, кто-то напечатал и продал большое количество поддельных лишних билетов, так что, помимо нарушения общественного порядка и идеологической диверсии, здесь примешался еще и криминал. Так как у входа собралась толпа людей с билетами, а зал был уже набит до отказа, то возникли потасовки, попытки сломать двери, давка и прочее. Милиция, некоторое время наблюдавшая все это со стороны, в конце концов подогнала к ДК так называемые «раковые шейки» и начала просто набивать туда всех, кто попадется под руку. Только тогда, не желая попадать в руки «хомутов», хиппи разбежались.

Концерт прошел нормально, без эксцессов. Народа, правда, было больше, чем вмещал зал, ажиотаж у входа перед началом концерта передался и исполнителям, состояние было особое, приподнятое. Многие из тех, кто там был, вспоминают этот

концерт как нечто, из ряда вон выходящее. А для нас он имел свои, особые последствия. Уже вскоре я получил по почте повестку с требованием явиться к следователю такму-то, по такому-то адресу. У меня уже был довольно богатый опыт не являться по повесткам, которые просто приходили по почте. Мне не раз удалось отлынваить от призыва на военную переподготовку, а также от явки на место работы по распределению после окончания института. Я знал, что повестка имеет юридический статус только тогда, когда ты расписался в ее получении. Так и в данном случае, я мог бы игнорировать эту повестку до тех пор, пока меня не засекут дома специальные посыльные-нарочные, чтобы получить расписку. Здесь я почувствовал, что уклоняться бесполезно, а главное — не нужно. Хотелось наконец выяснить, что власти хотят предпринять против нас, чем мне все это грозит. Ходить под домокловым мечом надоело, нужна была ясность. В указанное на повестке время я явился по адресу в какой-то захудалый домик с обшарпанными кабинетами, в одном из которых меня встретила довольно еще молодая, но очень тертая и непростая женщина, которая выдала себя за следователя ОБХСС. Она заявила мне, что собирается предъявить нашей группе обвинение в предпринимательстве, то есть в действиях по незаконному получению материальной наживы. Это был тогда наипростейший способ засадить за решетку кого угодно, лишь бы доказать, что зароботок носил нелегальный характер. Такие случаи уже были известны в музыкантской среде, многие группы подвергались нападкам подобного рода и не всегда люди выходили сухими из воды. Немало музыкантов и особенно администраторов тогда имели судимости по этой статье. Но я был совсем не мальчик в этот момент. Во-первых, мне уже было тридцать семь лет, а во-вторых — у меня был богатый опыт общения с людьми вне закона, главным образом — с диссидентами, которые хорошо изучили различные аспекты Уголовного кодекса. Тогда по рукам ходило в самиздате ценнейшее руководство по поведению на допросах, написанное Есениным-Вольпиным. Вдобавок, тогда я был сотрудником отдела теории дизайна Всесоюзного Научно-исследовательского института Технической Эстетики и давно набил руку в марксистской схоластической риторике, составляя доклады для высокого начальства по вопросам идеологии развития дизайна в СССР. Но самое главное — я не чувствовал за собой никакой вины и не собирался в чем-либо оправдываться.

Когда у нас со следовательшей начались пространные разговоры, далекие от предпринимательства, а все больше о жизни, я начал понимать, что это никакой не ОБХСС, а что-то

другое. Поначалу, правда, мне было сказано, что им известно о полученных нами 200 рублях от устроителей концерта. На это я сказал, что деньги эти ушли на аренду аппаратуры. Тогда выяснилось, что они уже вызывали на допорос и руководителя студии Ю.П.Козырева и директриссу ДК «Москворечье» по поводу их причастия к тому концерту, и узнали от них, что мы пользовались клубной аппаратурой. Тогда мне пришлось несколько напрячься и перечислить перечень той дополнительной аппаратуры и инструментов, за которые пришлось заплатить эти 200 рублей. Имена и фамилии тех, кто нам ее арендовал, я, естественно, не запомнил и видел их в первый и последний раз. Когда вопрос о злостном предпринимательстве был постепенно снят, начались пространные беседы о той музыке, которую мы исполняем. Зачем она, что она несет нашей молодежи… В кабинет, где меня допрашивали, из соседней комнаты стал иногда появляться какой-то мужчина, совсем не милицейского вида, прекрасно одетый, с хорошими манерами. Он вдруг входил и начинал говорить почти на-ухо следовательше, давая какие-то указания. Потом он выходил в заднюю комнату, а она начинала разговор как-то по-новому, в ином аспекте. При этом беседа шла в очень мягких тонах, даже как бы доброжелательно. И тогда я понял, что у меня есть колоссальный шанс сыграть с ними в свою игру. Я попросил у них писчей бумаги и сказал, что изложу в письменном виде все, что им хотельсь бы узнать. Это их вполне устроило и я засел за работу, причем нелегкую. Я прекрасно понимал, что все написанное мною попадет к какому-нибудь начальнику, причем, чем выше, тем лучше. Мне предстояло коротко изложить и обосновать свою конценпцию необходимости создания в СССР современных видов музыки, в частности, направления «джаз-рок», с целью эстетического воспитания советской молодежи, отвлечения ее от пошлой отечественной и зарубежной масс-культуры. Я обосновал также мысль о том, что развитие в СССР собственных форм джаза и рок-музыки послужит не разрушению Советской культуры, а наоборот — ее обогвщению и укреплению. Примерно в таких выражениях я составил небольшой трактат, подкрепленный некоторыми марксистскими положениями. Создание мною джаз-рок ансамбля «Арсенал» из талантливых представителей профессиональной молодежи было, согласно трактату, первым шагом на пути к достижению изложенных целей. Следовательша взяла у меня исписанные листки но, перед тем, как расстаться, попросила меня указать из всего списка участников ансамбля три-чеиыре человека, которых она вызовет на допрос, по моему усмотрению. Этим она подчеркнула добрую волю и дала понять, что допрос остальных

будет иметь формальный характер. Тем не менее, я отнесся к этому с большой настороженностью и назвал ей имена наиболее стойких товарищей, в первую очередь москвичей, так как среди членов ансамбля были иногородние студенты консерватории и музучилищ, которые страшно боялись быть высланными из Москвы. Сразу же после моего визита я собрал всех участников ансамбля, рассказал о моей встрече со следовательшей, а главное — проинструктировал тех, кому предстояла беседа с ней. Мы точно оговорили, что можно говорить, а чего не надо. После того, как они там побывали и все мне рассказали, я еще раз убедился в том, что это было не совсем ОБХСС, так как разговоры имели како-то странный, отвлеченный характер, например о том, где и за сколько можно достать джинсы и тому подобное. Я думаю, они просто прощупывали ребят, но так ничего и не нащупали, поскольку ребята-то были хорошие, простые и увлеченные только музыкой. Посему нас пока оставили в покое, но не надолго. Неприятности начались с другой стороны. Сперва концерты в Доме Ученых и в нескольких закрытых НИИ прошли без последствий. Мы, наученные горьким опытом, не брали ни рубля и старались оградить себя от возможных провокаций в этом смысле. После нашего выступления в Театре на Таганке ночью, после спектакля для актеров и их знакомых, аналогичный концерт «Арсенала» решила провести и дирекция театра «Современник». Со мной связался Олег Табаков и мы назначили один из вечеров после спектакля, о чем оповестили актеров доугих московсеих театров. Тогда, до прокладки туннеля под улицей Горького, «Современник» находился в маленьком уютном особняке на площади Маяковского. По-моему, это было уже осенью 1974 года. В день концерта, когда мы собирались уже завозить аппаратуру, мне позвонил Олег Табаков и сказал, что в дирекцию театра был звонок из Горкома КПСС, из отдела культуры, и ответственный партийный сотрудник предупредил, что если намеченный концерт состоится, то руководители театра положат партбилеты стол. Такое «предупреждение» было равносильно приказу и было сделано в большевистских традициях, когда, вроде-бы, ничего не запрещалось, но делать ничего не рекомендовалось. Концерт срочно отменили, у всех, включая и самих его организаторов, остался нехороший осадок в душе. Дальше история начала повторяться. Следующий концерт был намечен, как ни страноо, там же, на Маяковке, но в помещении Моспроекта при Главном Архитекурно-планировочном Управлении Москвы (ГлавАПУ). Там работали все мои бывшие коллеги — архитекторы, с которыми я учился в Московском Архитектурном институте. В частности, Антон

Маргулис, дослужившийся к тому времени до какого-то там начальника, и зачем-то вступивший в партию, и был инициатором проведения нашего концерта в Моспоекте. На последнем этаже здания, в актовом зале мы установили и настроили аппаратуру, и ждали, когда закончится рабочий день у сотрудников Моспроекта. Часть публики уже стояла в фойе, ожидая, когла начнут пускать в зал, а я спустился вниз и стоял перед входом в здаииие, в небольшой толпе, чтобы встретить своих приглашенных друзей. И здесь, за полчаса до начала, пришла весть о запрете. Ко мне подошел расстроенный и взбешенный Антон Маргулис и сказал, что в партбюро Моспроекта был звонок из Горкома КПСС, все то того же товарища, с теми же угрозами, и что он ничего поделать не может, так как над ним еще много уровней начальства. Толпе объявили, что концерт не состоится. Народ некоторое время толкался на месте, не веря объявлению, но затем, ворча и выражая недовольство, все разошлись. Мы чувствовали себя оплеванными, так как часть народа, волей-неволей, свое недовольство обращало на нас. Вскоре после этого Антон Маргулис эмигрировал из СССР. Он сам сказал мне тогда, что этот случай сыграл в его судьбе определенную роль. Он долгое время находился на распутье, не зная, стоит ли ему уезжать. Ведь здесь у него все было в порядке с карьерой. Но то, что он оказался вроде как-бы виновным в отмене концерта, повлиял на его решение эмигрировать, став последней каплей.

Следующая подобная отмена концерта произошла в МВТУ им. Баумана, но здесь уже появились элементы провокации. Перед началом концерта к публике вышли некие дружинники с красными повязками на рукавах, никому не известные здесь, крепко сбитые люди, несколько старше студенческого возраста, и объявили, что концерт не состоится, так как «Арсенал» запросил слишком большие деньги. Это уже был удар под-дых. Ведь всем не объяснишь, что это вранье, что мы играем бесплатно. Здесь «дружинники» убивали сразу двух зайцев — отменяли концерт и позорили коллектив «Арсенала». Типичная гитлеровская тактика, когда фашисты подожгли Рейхстаг, а свалили все на коммунистов. После подобных случаев мы поняли, что находимся «под колпаком у Мюллера» и решили на время прекратить попытки играть концерты. Нам оставалось просто собираться и репетировать. Но здесь и с репетициями возникла проблема. Руководитель джазовой студии Козырев и дирекция ДК «Москворечье», напуганные скандальной популярностью «Арсенала» и вызывами на допросы после концерта в Центре онкологии, попросили меня больше не собираться с ансамблем в «Москворечьи». Ю.П.Козырев испугался за судьбу созданной им

студии и не скрывал этого. Мы оказались на улице. Но здесь нас выручил Виталий Набережный, музыкант, прекрасный аранжировщик и тромбонист, который был художественным руководителем большого оркестра при ДК ЗИЛ. Он вошел в наше трудное положение и совершенно бескорыстно, рискуя своим положением, предоставил нам для репетиций одно помещение, которое было под его ведомством. Сам он имел роскошную репетиционную базу в ДК ЗИЛ, богатейшей организации, закупавшей для своих нужд аппаратуру и инструменты, обладавшей несколькими залами и классами. Помещение, которое досталось нам, находилось в подвале общежития какого-то техникума, готовящего рабочих для ЗИЛа. Здание общежития находилось в районе автозавода, в удивительно мрачном уулу Москвы, меджу подъездными железнодорожными путями, складами и свалками. В этом общежитии обитала типичная «лимита» со всеми вытекающими последствиями, постоянными драками и пьянством, с детскими колясками в коридорах, с выбрасыванем из окна четвертого этажа и т. п. Раз в неделю для жильцов «общаги» в подвале, оборудованном под актовый зал, устраивались дискотеки или просто танцы, на которых иногда и играл Виталий Набережный со своим малым составом. Все остальное время подвал был не занят. Вот туда то мы и перебрались со своими барабанами и колонками. Вход в подвал был отдельный, с улицы, и у нас был свой ключ. Администрация «общаги» принимала нас за ЗИЛовский коллектив и не беспокоила. Условия для подпольного существования были просто идеальными. Подполье было в буквальном смысле слова. При таянии снегов или при сильном дожде подвал заливало, и тогда приходилось ждать, когда вода уйдет в грунт, под паркет. Поэтому в помещении стояла вечно затхлая атмосфера. Иногда во время репетиции мы видели, как вдалеке через зал перебегали крысы. Когда после репетиции мы запирали все наше имущество в небольшой чуланчик, отведенный нам Виталием Набережным, то располагали инструменты и аппаратуру так, чтобы их не затопило, и чтобы, по возможности, уберечь ее от крыс. Но, несмотря на все эти мелкие невзгоды, мы чувствовали себя в этой «общаге» прекрасно. В моей памяти период сидения в том подвале с конца 1974 до весны 1976 года связан с очень хорошими воспоминаниями. Мы никуда не лезли, нас никто не трогал. Мы занимались только музыкой в свое удовольствие. На наши репетиции мы приглашали самых близких друзей, которые были слушателями, а репетиция тогда превращалась в концерт. Приходило много музыкантов, причем не только из нашей сферы. Однажды, незадолго до своего переезда на Запад к нам пришел

Гидон Кремер с Таней Гринденко. У него возникла тогда идея совместного концерта с рок-группой. Приходили администраторы московских концертных площадок с надеждой организовать наше выступление. Но все натыкалось на однозначный запрет.

Мой старый приятель еще со времен джазового подполья 50-х годов музыковед Аркадий Петров в 1974 году подвизался на Всесоюзном радио, пытаясь протаскивать в эфир хоть какую-нибудь информацию о джазе. На улице Качалова и посей день есть здание ГДРЗ — Государственного Дома по Радиовещанию и Звукозаписи. Тогда это было место, куда просто так попасть было невозможно. А возможность записаться в студии предоставлялась только официальным государственным коллективам. Я до сих пор плохо представляю себе, как Аркадию удалось «выбить» для нас, подпольщиков, студию на пару часов. Это было настоящей партизанщиной. Тем не менее, это состоялось. Естественно, время на настройку или на всякие там дубли не было. Надл было успеть записать как можно больше вещей и сматываться, пока не застукало начальство. Нам досталась огромная студия, где все гремело, как на вокзале. Никаких отдельных помещений для барабанов и солистов, никаких наушников, все «живьем», как на концерте. Записывалось все на обычном двухдорожечном магнитофоне, без возможности наложения и сведения. Нам удалось зафиксировать восемнадцать пьес самого первого репертуара «Арсенала». Конечно, и Аркадий и я понимали, что ни на какой эфир это при советской власти не попадет, но, тем не менее, Аркадий сдал пленку в музыкальную редакцию радио, сделав предварительно копию, которая попала ко мне. И хорошо, потому что оригинал в редакции на всякий случай размагнитили. А записали мы тогда основные арии и сцены из рок-оперы «Jiesus Christ Superstar» и ряд других произведений из репертуара групп «Chicago» и «Blood, Swet Tears». Кроме того, туда попали и мои первые опыты работы с русским языком — песня на слова малоизвестного русского поэта 19-го века Константина Случевского «Учит день меня», а также песня на слова московского литератора Асара Эппеля «Хлеб, вода, небо».

В конце 1974 года произошло событие, которое окончательно отбросило нас в область недозволенного, запретного искусства, в глухой андеграунд. Слухи о нас каким-то образом дошли до сотрудников посольства США, занимавшихся вопросами культуры и зорко следивших за всеми неформальными проявлениями во всех областях советского искусства. Один из секретарей посольства — Мэл Левитский — достал у кого-то мой домашний телефон и просто позвонил мне. На русском языке с типичным американским акцентом он предложил ансамблю «Арсенал»

выступить в доме американского посла «Спасо Хаузе», что рядом со старым Арбатом. Он сказал, что слышал о нашей концертной версии оперы «Jesus Christ Superstar» и просил исполнить ее 24-го декабря, то есть в католическое Рождество, в Доме Посла перед американскими и другими иностранными дипломатами, а также перед членами их семей, которые в Рождественские каникулы обычно приезжают в Москву к своим родным. Он сказал также, что выступление будет записано на магнитофон и, если мы не возражаем, будет передано по радиостанции «Голос Америки». Честно сказать, я не был готов к такому повороту событий. Уж больно заманчивым и рискованным было предложение. В то время уже были известны случаи, когда некоторые советские граждане шли на открытый контакт с представителями иностранных посольств, идя ва-банк, и надеясь на прикрытие со стороны дипломатов. Заканчивалось это по-разному. Если советский гражданин уже был известен за рубежом через прессу или эфир, то, во избежании скандала, его открыто не трогали, но полностью перекрывали кислород по всем жизненным вопросам, как врагу народа. Но если такой известности не было, его могли тихо убрать. Для этого существовали простые методы, такие как, скажем, спровоцированная драка на улице, затем пятнадцать суток за мелкое хулиганство, затем еще одна провокация в камере, затем мелкий срок или психушка, а далее — по обстоятельствам, иногда надолго. Начиная с осени 1974 года я опасался именно таких провокаций и нередко, когда ко мне на улице подходил какой-нибудь пьяный, я уходил в сторону, видя в нем подставное лицо. Возможно это было мнительностью, но тогда ею страдали многие инакомыслящие интеллигенты, затравленные и не имевшие никакой перспективы в жизни, тем более, что прецедентов такого рода было немало. Открыто и, я бы сказал, отчаянно вели себя лишь профессиональные диссиденты, борцы за права человека, связанные с международными правозащитными организациями, люди, сознательно обрекавшие себя на сидение в лагерях, тюрьмах и психушках. Для них это было методом получить огласку. Они имели широкую известность и поддержку за рубежом, некоторые погибали безымянно, многие выжили и имена их не забыты. Это Петр Якир, Ольга Богораз, Вадим Делане, Петр Григоренко, Анатолий Щаранский, Владимир Буковский, Сергей Ковалев и многие, многие другие…

Мне надо было давать ответ на предложение Мэла Левитского, а я все не мог решиться и взвешивал, что лучше, получить скандальную международную известность и окончательно закрыть себе путь в официальную советскую

эстрадно-филармоническую сферу, или продолжать сидеть в подвале, с популярностью в андеграунде и с надеждой на чудо. Прежде всего, не желая взваливать на себя ответственность за чужие судьбы, я на ближайшей репетиции посоветовался с музыкантами «Арсенала». Они, естественно, все захотели выступить в Спасо Хаузе. Далее все происходило как по нотам. В день концерта нам подогнали микроавтобус к «общаге», мы погрузили наш убогий скарб и поехали, даже не задумавшись, что скоро попадем на территорию Соединенных Штатов Америки. В Доме Посла, в зале приемов была специально построена небольшая сцена, стояла роскошная рождественская елка. Нас встретил обслуживающий персонал посольства. Вскоре предложили перекусить, появился местный повар-итальянец и принес на подносе пиццу, которой никто из нас до той поры не пробовал. Запивали мы ее кока-колой, о которой знали лишь по-наслышке, и все только нехорошее, из средств советской пропаганды. Кока-кола считалась в СССР вредным напитком, была даже такая пародийная, запугивающая песенка на мотив буги-вуги «Не ходите, дети, в школу, пейте, дети, кока-колу!» При установке аппаратуры нам предложили добавить к нашим самопалам настоящие, фирменные колонки и микрофоны со стойками. В общем, настроение было праздничным, даже как-то не верилось, что все это происходит на яву.

И вот наступил вечер, гости съехались, начался прием. В переднем холле собралась западная светская публика и беседовала, стоя группами и толпясь у стоек буфета. Между гостями сновали официанты с подносами, разнося пиццу и бутербродики. Когда вводная часть приема закончилась, публику, среди которой было, между прочим, немало американской молодежи, приехавшей навестить своих родителей в Рождество, пригласили в зал со сценой. На полу там был расстелен громадный толстый ковер, и всем предложили просто сесть на пол, что и произошло. Все это создало удивительно домашнюю, совсем не официальную обстановку перед концертом и несколько помогло нам успокоиться. А волновались все изрядно, уж больно в необычной ситуации мы оказались. Перед концертом меня представили Послу — мистеру Уолтеру Стесселу. Именно он и открыл наш концерт, обратившись к гостям, поздравив их с Рождеством и представив наш коллектив. Затем вышел Алексей Баташев, которого пригласили вести наш концерт, и мы начали. Наше выступление было разбито на две части. В первом отделении мы исполнили популярные тогда хиты из репертуара групп «Chicago» и «Blood Swet and Tears», а также других ансамблей. Во второй части — фрагменты из рок-оперы «Jesus

Christ Superstar». С первых же звуков аудитория поняла, что это их родное, и взорвалась аплодисментами. На лицах было изумление, ведь на Западе бытовал образ СССР в виде тайги с бродящими по улицам городов медведями. Далее прием был самый горячий. Наше волнение как рукой сняло, мы почувствовали себя в своей тарелке. Более того, я неожиданно испытал в этой ситуации не чувство подобострастия, как этого хотелось бы товарищам из охранки, а прилив патриотизма от того, что мы поднимаем авторитет нашей страны — России, а не СССР, в глазах иностранцев. А иностранцы искренне радовались тому, что мы играли. Я заготовил им на этом концерте один сюрприз. Мой сын Сережа, которому исполнилось тогда десять лет, подготовил к этому концерту два номера с ансамблем. Он разучил на английском языке песню «Spinning Wheel», которую пел Дэйвид Клейтон Томас с группой «Blood Swet and Tears», и песню из репертуара «Beatles» — «With A Little Help From My Friends», для которй я сделал специальную оркестровку. Мы выучили все это с ним дома под рояль, а перед концертом, в Спасо Хаузе, он прошел песни несколько раз с «Арсеналом». Главное, чтобы он не разошелся с оркестром, ведь песни были очень непростые даже для взрослого исполнителя. И вот подошел момент, когда Баташев объявил, что сейчас вместе с «Арсеналом» вы услышите еще одно творение Алексея Козлова — его сына Сергея. После этого Сережа, который тихо сидел среди публики на полу, поднялся и вышел к ансамблю. В публике раздался вздох удивления, тем более, что выглядел он тогда как заправский хиппи, с длинными волосами, в джинсе, из-за чего я имел постоянные конфликты с дирекцией школы, где он учился. Ну, а когда он спел первые фразы из популярной тогда песни: «What Goes Up, Must Come Down, Spinning Wheel Got To Go Arond» — все зааплодировали. Действительно, это было неожиданно — еще и дети в этой стране поют на хорошем английском и с синкопами.

Концерт прошел с успехом, я понял, что выбор был сделан правильно. Через некоторое время в англоязычной программе Голоса Америки — «Music USA» — Уиллис Коновер передал фрагменты записи нашего выступления в Спасо Хаузе, с информацией об «Арсенале». Для меня это был особый момент в жизни, так как услышать свое имя в эфире из уст любимого комментатора, как говорят, дорогого стоит. Очевидно об этом говорили и в русскоязычных переддачах Голоса Америки, но я, как это ни странно, этих передач обычно не слушал. Во-первых, их глушили, правда плохо, все было слышно сквозь треск, но дело не в этом. Просто не было необходимости. Нам, своими порами ощущавшими прелести этой жизни в «совке», и так все было ясно,

причем намного ясней, чем дикторам «Голоса». Единственная станция, реально привлекавшая тогда внимание инакомыслящих, была «Свобода», но вот ее глушили по-настоящему.

После передач по вражескому голосу «Арсенал» приобрел известность во всем Советском Союзе, да и в какой-то степени за рубежом. Я познакомился тогда с дипломатами, меня стали приглашать на некоторые официальные приемы в Дом Посла Соединенных Штатов по случаю различных событий. Постепенно я убедился, что ничего криминального в посещении Спасо Хауза нет, что там, помимо официальных советских чиновников, постоянно присутствуют многие известные деятели нашей культуры, руководители творческих союзов, писатели, поэты и художники, популярные артисты. Я вдруг попал в круг этих людей как представитель джазовой среды. Первое время, отправляясь на прием и подходя к воротам Спасо Хауза, где стояли дежурные милиционеры, которые просили предъявить приглашение, я не мог подавить в себе чувство страха, что меня сейчас арестуют или, в крайнем случае, не пустят. Но потом я все понял и стал ходить на эти приемы спокойно, а со временем иногда даже стал их игнорировать, поскольку толку от них не было никакого. Сперва я наивно думал, что знакомство с работниками американского посольства может способствовать приглашению «Арсенала» в Америку. Но потом, разобравшись, я понял, что они всего лишь сотрудники Госдепартамента и к организации коммерческих турне или творческих контактов у себя на родине никакого отношения не имеют, и ничего в поп-бизнесе не смыслят. Более того, со временем мне стало ясно, что джаз и рок для них лично искусство чуждое, поскольку они причисляют себя к элите американского общества, где такая музыка не в почете. Именно там я впервые убедился, что дипломаты — это в большинстве своем особый тип людей, очень приятных в общении, милых, но до поры — до времени. Они теряют к тебе интерес, как только появляется какой-то новый, нужный им объект. Завести неофициальный, человеческий разговор мне удалось только с одним из дипломатов, как ни странно, с самим послом, Уолтером Стесселом. Мне кажется, он вообще был неординарной личностью в этой среде. Его по-настоящему интересовала жизнь молодежи в Советском Союзе, он хотел строить свои дипломатические отношения с нашей страной, исходя из реалий, а не из мифов, существовавших на Западе. В частности, он спрашивал меня, действительно ли советская молодежь хочет воевать с Соединенными Штатами. Мне очень нелегко было внушить ему, что никто никакой войны не хочет, что множество молодых людей у нас любят американское

искусство, кино, музыку и с симпатией относятся к американцам вообще. Он как-то задумывался после моих слов, для него это было открытием. Мне тогда впервые запала мысль о том, что не только у нас раздувают военную истерию, культивируя образ врага, а и там тоже. И это было неприятно. Именно при Уолтере Стесселе наступила так называемая разрядка международной напряженности и было подписано Хельсинское соглашение 1976 года, которое мы и не думали выполнять, не смотря на красивые формулировки о свободе совести, свободе печати и передвижений, а также многого другого.

После концерта в Спасо Хаузе мы приобрели уверенность в себе, наш авторитет среди любителей джаз-рока значительно вырос, но возможности выступать с концертами не стало никакой. В начале 1975 года режиссер Театра Эстрады Павел Леонидов задумал грандиозный гала-концерт, посвященный какому-то событию. Под это дело он решил привлечь свежие силы и сделать представление отличающимся от обычных советских феерий, которые пеклись как блины и были похожи друг на друга. Он пригласил меня для разговора, но все свелось пока к выяснению, разрешат ли коллективу с названием «Арсенал» принять участие в этом представлении. Через некоторое время выяснилось, что это невозможно. Вторая попытка пролезть в официальное советское искусство произошла летом 1975 года. Меня разыскал тогда известный кинорежиссер Алексей Салтыков, постановщик нашумевших кинокартин «Председатель», «Директор» и других, человек очень влиятельный на Мосфильме. Когда мы встретились с ним у меня дома, то моя мама вспомнила, что Леша Салтыков в детстве учился на баяне в музыкальной школе, где она преподавала, а у нее занимался теорией музыки. Я и сам вспомнил, что он жил в нашем Тихвинском переулке в доме номер семь, а мы жили в доме одиннадцать. Я с ним в детстве почти не пересекался, поскольку он был постарше. Он разыскал меня с целью использовать нашу музыку, да и сам ансамбль в съемках нового художественного фильма «Семья Ивановых». Он хотел поднять вопрос отношения между поколениями отцов и детей в наше время, выявить причины антагонизма, одной из которых была, конечно, рок-музыка. До него тоже дошли слухи о новом подпольном ансамбле и он решил задействовать его в своей картине. Первое, что я сказал ему, это то, что начальство не пропустит ни нас, ни нашу музыку. Он с уверенностью утверждал, что берет все начальство на себя и пробьт все, что надо, лишь бы мы сами сделали хорошо свое дело. Для начала он решил снять пробные кадры с актерами и с фрагментом выступления «Арсенала», для чего мы были приглашены в сад Эрмитаж.

Предварительно я сочинил специальную песню на слова моего приятеля поэта Асара Эппеля о взаимоотношениях молодежи и старшего поколения. Мы записали ее на Мосфильме вместе с другой инструментальной музыкой в стиле джаз-рок. Под эту фонограмму мы и стали сниматься в в предпологаемых эпизодах будущего фильма. Одновременно, для того, чтобы сотавить договор на написание музыки к фильму, мне пришлось приехать на Мосфильм, в музыкальную редакцию, которой тогда руководил композитор Евгений Птичкин. Так как я не был членом Союза композиторов СССР и вообще меня в этой среде никто не знал, то мне предложили перед полписанием контракта сыграть наброски музыки к фильму на рояле. Сделать это оказалось крайне трудно, так как весь пафос джаз-рока держится на сочетании ударных, бас-гитары, гитары и группы духовых инструментов. Изобразить это на фортепиано в общем то невозможно, и мне пришлось играть и петь, издавать звуки барабанов. Несмотря на то, что я пришел туда не с улицы, а по настоянию влиятельного Салтыкова, руководство музыкальной редакции решило подстраховаться и пошло после встречи со мной прямо к директору Мосфильма товарищу Сизову, крупному работнику милиции в прошлом. Он затребовал фонограммы и пробные съемки, сделанные Салтыковым, после чего мое участие с «Арсеналом» в фильме было отвергнуто без вариантов. Салтыков не смог сделать ничего, несмотря на все свое влияние и авторитет. Он извинился передо мною, пригласил композитором Андрея Яковлевича Эшпая и снял кинофильм «Семья Ивановых», ничем особенно не запомнившийся.

Наше сидение в подполье продолжалось и единственным положительнвм следствием этого был повышенный интерес к нам иностранных журналистов. У меня стали брать интервью корреспонденты различных западных газет и журналов. Прежде всего, об «Арсенале» написал большую статью в английскую «Sundy Times» Эдмунд Стивенс, корреспондент многих изданий, живший в Советском Союзе несолько десятков лет, и бывший вполне лойяльным по отношению к нашим властям. Меня познакомил с ним Алексей Салтыков, объяснив, что этот контакт безопасен. Давая ему интервью, я старался не заострять наш разговор на политике, на нашем бедственном положении, на давлении, оказываемом на нас со стороны разных органов власти. Я попросил его написать статью в основном о музыкальных аспектах деятельности «Арсенала», и сделать это так, чтобы как можно меньше злить наших идеологических цензоров, для которых сам факт появления любой статьи в зарубежной прессе, касающейся советского андеграунда, расценивался как ЧП.

Понимая это, я пытался сдерживать пыл западных журналистов, которых интересовало главным образом все «жареное», — преследования и запреты в СССР. Статья Стивенса получилась довольно мягкой, как мне и хотелось. Затем была встреча с Кевином Клоссом из «New York Times», где я был тоже достаточно сдержан и выпадов против системы не делал. Что он написал, я не видел, но никаких последствий не было. Если бы эти публикации содержали что-либо криминальное с точки зрения наших идеологических цензоров, следивших за зарубежной прессой, то меня давно бы уже куда-нибудь вызвали для «проработки», тем более, что я в то время работал в ведущем советском НИИ по вопрсам дизайна, был старшим научным сотрудником, руководителем группы в теоретическом отделе.

Вообще-то, эти интервью с иностранными журналистами были игрой с огнем. Проще простого было бы тогда встать в позу открытого диссидента, поливать Советскую власть и пойти на жесткую конфронтацию, которая кончалась обычно либо посадкой, либо высылкой. У меня были совсем другие задачи. Уезжать я не собирался. Несмотря на отрицательное отношение советских идеологов к джазу и рок-музыке (а «Арсенал» вобрал в себя и то, и другое), я все же надеялся добиться в СССР изменения общественного отношения к этим жанрам в положительную сторону. Практически это представлялось в виде получения возможности официально работать в нашей стране и джазменам и рок-музыкантам, наравне с представителями классики, фольклора, оперы, балета…. Хотелось иметь право не только играть официальные концерты, но и записывать пластинки, выступать по радио и телевидению. Но за такие права надо было бороться с советскими бюрократами, а здесь нужна была крайняя осторожность и, в то же время, убежденность и непродажность. Но, пожалуй, самое главное профессионализм, против которого чиновникам труднее всего возражать, если есть хоть какая-то поддержка со стороны профессиональных ограничений. А такая поддержка была. Прежде всего от Союза Композиторов, от наиболее прогрессивных его членов. Кроме того, в прокате современных ансамблей и групп были крайне заинтересованы концертные организации, такие как Росконцерт, Союзконцерт, Москонцерт и многочисленные областные филармонии. Всем им надо было выполнять план, а гастролеров, делающих аншгаги, не хватало. Многочисленные просоветские ВИА окончательно потеряли популярность у современной молодежи, став олицетворением «совка». Они собирали публику только в глубинке, куда увлечение подпольными рок-группами еще не дошло в полной мере. Спрос на все модное и запрещаемое

тогла на много превышал предложение. Правда, были отчаянные администраторы, которые шли на организацию «левых» концертов, минуя официальные пути. Они получали колоссальные барыши, но обязательно попадали под суд, так как скрыть концерт на стадионе или во Дворце спорта от ОБХСС было невозможно, это на иголка в стоге сена. Нередко филармонии пытались оформлять на работу подпольные рок-группы под видом ВИА, но натыкались на органы Управления культуры Облисполкома. И тогда, после просмотра и утверждения программы, их тут же выгоняли, либо оставляли с условием полного перевоплощения в ВИА. Прорваться на филармоническую работу и остаться самим собой пока не удавалось ни одному коллективу. Но я тешил себя надеждами и поэтому был предельно осторожен во всем, что касалось принадлежности к диссидентству.

В 1975 году в США вышла объемистая книга о Советском Союзе, написанная неким Хедриком Смитом, журналистом, прожившим у нас несколько лет, и изучившим нашу жизнь более или менее досконально, по сравнению со многими его коллегами, пытавшимися писать о Советском Союзе. За счет личных связей он проник в самые разные сферы жизни советского общества и узнал кое-что не только из слухов или из уст недовольных людей. Он попытался проанализировать все аспекты советской реальности — политику, экономику, коррупцию, идеологию, культуру. Книга эта, имеющая название «The Russians» («Русские»), сразу стала очень популярной на Западе, приобретя статус чего-то в роде краткой энциклопедии по антисоветизму. Причем именно потому, что она не была огалтело антисоветской, как это наблюдалось в «желтой» прессе. Она произвела на западное общество впечатление серьезной работы. Я узнал о ее выходе только потому, что мне позвонили из американского посольства и сказали, что у них для меня есть книга, в которой упоминается мое имя. Я встретился в назначенном месте с сотрудником посольства и скорее отправился домой, чтобы прочесть, что там про меня написано. Мне стало страшновато, поскольку стать героем антисоветской книги было гораздо опасней, чем попасть в газетную публикацию. Мои опасения осложнялись еще тем, что я никогда Хедрика Смита в глаза не видел, и интервью ему не давал. Что он там написал, чем это для меня обернется, — вот что меня волновало, когда я стал искать в книге место обо мне. Оказалось, что это глава седьмая под названием «Молодежь», скорее первые ее страницы. Я был представлен там, как типичный представитель советской молодежи, ведущей двойную жизнь: на работе — внешне

нормальный служащий, а в душе — западно настроенный инакомысящий. Там даже были подробно обрисованы мои привычки и пристрастия — не курит, не пьет, любит играть в карты, фанатик в своем деле. И дальше шло описание одного из ранних подпольных концертов «Арсенала», на который его кто-то провел, и который произвел на него неизгладимое впечатление. Я несколько раз прочел все, что касалось меня и «Арсенала», и в общем-то, успокоился. Ничего особенно криминального, ну, подумаешь, скрытный. Но зато положительный, фанатик, трудолюбивый. В чем-то даже приближающийся к некоторым пунктам кодекса молодого строителя коммунизма, не пью и не курю. Тем не менее, довольно долго ожидал последствий, неприятностей. Но так и забыл постепенно о книге, тем более, что в СССР о ней никто ничего не узнал. А я понял, насколько она была популярна на Западе, лишь в конце 80-х годов, когда попал в Соединенные Штаты и, находясь в компании, в гостях у одной американской семьи, упомянул название книги — «The Russians». Каково было мое удивление, когда все сразу вспомнили о ней, а у хозяина дома она оказалась на книжной полке. Я почувствовал, что после того, как они увидели текст обо мне в этой книге, мой авторитет непомерно вырос в их глазах. Согласно американским стандартам, люди, о которых пишут в книгах и статьях, либо очень богатые, либо влиятельные. Для тех простых американцев, в чьей компании я оказался тогда, я сразу стал человеком более высокого в социальном смысле круга. Вдобавок, я был представителем огромной державы со своими законами, своей культурой. Но я представил себе, как отнеслись бы ко мне те же самые люди, если бы я решил там остаться, и заявился к ним позднее в качестве эмигранта из России. Для американцев «свежий» эмигрант — это человек второго сорта, какими бы заслугами он не обладал там, у себя на Родине. Раз он не сумел дома приспособиться, значит сбежал, сначит слаб. В этом кроется колоссальеное противоречие американслого общества, возникшего, как продукт эмиграции.

Публикации за рубежом все появлялись, а толку не было никакого. Мы репетировали в нашем подвале, но нигде не выступали. Я пытался поддерживать боевой дух всеми средствами, но временами чувствовалось, что настроение у членов ансамбля падает, что желание приходить на репетиции не у всех одинаковое. А тут еще произошшел случай, который вывел меня из равновесия. Наша духовая группа — трубачи Анатолий Сизонов и Валерий Юдин, и тромбонисты Вадим Ахметгареев и Александр Горобец были студентами третьего курса Московской Государственной Консерватории. Все были приезжими, жили в

общежитии, были тайными любителями джаза, почему и пришли в «Арсенал». Скромнейшие ребята, трудолюбивые, мастера своего дела, прекрасно читавшие ноты с листа и мечтавшие научиться импрвизировать. И вот, однажды, придя на очередную репетицию, они подошли ко мне и сказали, что больше, наверное, играть в «Арсенале» они не смогут. У меня просто что-то опустилось внутри. Я спросил, в чем дело. И тогда выяснилось, что их всех, по настоянию секретаря парткома Консерватории, вызвал к себе декан и он же секретарь партбюро духового отдела товарщ Терехин, и сказал, что из «компетентных источников» партийной организацией была получена следующая информация. Существует какой-то подпольный ансамбль, называющийся «Арсенал», в котором играют и конкретные студенты консерватории. Этот ансамбль иногда участвует в оргиях на подмосковных дачах, где все раздеваются и танцуют, а музыканты, тоже голые, играют. Совершенно ошарашенные ребята стали оправдываться, но никто их слушать не стал. Им жестко дали понять, что, если на кафедре станет известно, что они ходят на репетиции этого ансамбля, то их отчислят из Консерватории. Это было провокацией более высокого класса, чем отмена концертов. Здесь чувствовалась профкессиональная рука. Так как расставаться с прекрасной, сыгранной группой духовых мне было просто невозможно, я решил, что надо что-то предпринять, чтобы спасти положение и, заодно, выручить ребят, защитить их от клеветы. В то время моя первая жена, Галя Смычникова работала в Консерватории концертмейстером оперного класса и, естественно, знала всю преподавательскую среду, а также тех, кто занимал там партийные посты. Через нее я выяснил, что секретарем парторганизации этого заведения, причем так называемым «освобожденным секретарем», то есть полным бездельником на зарплате был тогда некто, чью фамилию я забыл. Он, оказывается, тоже закончил когда-то консерваторию, «по классу парткома». Через него и пришла эта клевета, состряпанная теми, кто держал нас «под колпаком».

Мне страстно захотелось встретиться с этим человеком, посмотреть ему в глаза и пугануть его с высоких партийных позиций, а может быть даже и с точки зрения социалистических законов о клеветнических действиях, порочащих честь и звание советского человека. Ведь он-то прекрасно понимал, что все эти разговоры — сплошные гнусные измышления. Мой джинсовый образ никак не подходил для подобной встречи, поэтому мне пришлось приодеться в солидный «штатский» костюм из моего недавнего гардероба, белую рувашку с галстухом, в «шузню с разговорами» и зачесать длинные волосы назад, чтобы были

видны уши. В таком виде я направился в Консерваторию, исполненный намерения отстоять своих музыкантов. Вся моя нелюбовь к партийным приспособленцам сконцентрировалась на одном человеке. Но оказалось, что найти его не так то просто. Я пошел на кафедру духовых инструментов и встретился с педагогом моих ребят Алексеем Чумовым, который слышал об этой истории, но относся ко всему скептически. С его помощью мы начали разыскивать товарища парткомовца, ходя по разным кабинетам и классам. Но его нигде не было, хотя он недавно появлялся то там, то тут. Наконец, Чумов заметил его, стоящим в конце коридора. Мы ринулись к нему, но он скрылся за колонной и больше уже не показывался. Я попросил на словах передать ему все мои соображения по поводу сложившейся ситуации и предупредить об ответственности. Не знаю, что там дальше происходило, но больше наших духовиков не пугали и они продолжали ходить на репетиции, надеясь на светлое будущее.

Поскольку в Москве нам окончательно перекрыли кислород, я не стал нарываться на неприятности, надеясь на какое-нибудь чудо. Приходилось отказываться от подпольных выступлений, чтобы не нарваться на крупную провокацию. Единственно, где можно было выступать — это на выезде, особенно в других республиках, тем более — в Прибалтике. Так как в советские времена информация распространялась совершенно независимо, и обо всем неофициальном, несмотря на запреты, знали повсюду, то слухи о нас дошли и до Таллина. А в этом городе меня хорошо знали еще с начала 60-х годов, благодаря моим выступлениям почти на всех джазовых фестивалях, проходивших там. И вот мне позвонил из Таллина некто Олави Пихламяги и предложил приехать с «Арсеналом», чтобы дать концерт в ТПИ (Таллинском Политехническом институте). Организаторы оплачивали дорогу, проживание и даже гонорар всем участникам. После того, как в 1968 году партийные власти все-таки прикрыли ставшие международными таллинские фестивали джаза, вся активность такого рода перешла и там в подполье. И наш концерт носил именно такой характер. Никакой официальной информации о нем в городе не было. Тем не менее, власти в Эстонии явно закрывали глаза на подобные мероприятия, в пику Москве.

Мы собрались и поехали. В который раз я испытал тогда чувство, как будто отправляюсь за границу. Правда, в 1975 году я уже начал ощущать в Эстонии явные признаки открытого национализма по отношению к русским. Это было заметно только на мелком бытовом уровне, на улице, в магазине, в кафе, где подчеркнуто вежливо тебе давали понять, что тебя не понимают, когда ты что-нибудь спрашиваешь. Те, кто знал, кто мы такие, то

есть наша публика и старые друзья, наоборот, относились к нам с особой теплотой, как бы не считая русскими, а скорее иностранцами. У меня уже тогда появились противоречивые чувства по этому поводу. С одной стороны было приятно, что кто-то признает тебя за своего, за борца против советской идеологии. Но с другой — пришло сознание нелепости происходящего, когда на всех русских переносилась ненависть к тем, кто оккупировал Прибалтику, депортировал часть коренного населения, навязывал свой образ жизни. Уже тогда наметился тот перекос в сознании эстонцев, который так ощущается в конце столетия. Эта неспособность или нежелание дифференцированно относиться к русским вызывает у меня сожаление, говоря о том, что большинство людей, сформировавшихся в советские времена, просто ослеплены неприязнью и, фактически, являются типичными продуктами тоталитарной идеологии, ее моральными жертвами. Национализм — не признак демократического общества.

Но тогда, осенью 1975 года, мы, истосковавшиеся по концертам, прибыли в Таллин с благодарностью, что сможем показать нашу программу зрителям. В актовом зале ТПИ оказалась неплохая аппаратура, а главное — небольшая звукозаписывающая студия, позволяющая делать запись концерта. Так что это выступление было записано, а пленка попала ко мне через много лет. Ее сохранила Анна Эрм — работник Эстонского радио, активный пропагандист джаза в Эстонии. Так что сейчас можно составить некоторое представление о том, как играл тогда «живьем» первый состав «Арсенала».

Запись 1 Запись 2 Запись 3 Запись 4 Запись 5 Запись 6 Запись 7 Запись 8

Глава 14. Прорыв

Это произошло в начале лета 1975 года, когда студенческая сессия заканчивалась и многие из иногородних музыкантов уже планировали съездить домой. Другие собирались на обычные каникулы или в отпуск. Предстояло расстаться минимум на два месяца. И вот, на одной из последних репетиций к нам в подвал пришел человек, который представился директором Калининградской областной филармонии, по имени Андрей Александрович Макаров. Он сказал, что приехал в Москву по делам, в надежде найти что-нибудь интересное для филармонии, и побывал у режиссера Театра Эстрады Леонидова, того самого, который пытался вставить нас в свое шоу год назад. Он и порекомендовал Макарову посмотреть нас. Мы сыграли для него небольшой концерт. Не дослушав до конца, он остановил нас и обратился к ансамблю с короткой речью, смыслом которой было то, что он приглашает нас на работу в Калининградскую областную филармонию. Это было так неожиданно, что даже не произвело впечатления. Позже, в разговоре со мной и моим бессменным помошником по организационной части — Юрием Феофановым — он объяснил механизм наших будущих взаимоотношений. Вскоре, дескать, он вышлет нам официальный вызов в Калининград, на прослушивание, мы должны будем на свои деньги купить билеты на поезд, сохранив телеграмму с вызовом, так как она будет основанием для возврата нам денег за билеты. Он расспросил, кто кем является, у кого имеются трудовые книжки, кто где прописан, какие отношения с военной службой. Я, ничего не скрывая, описал Андрею Макарову наше положение, все трудности и преследования, которые мы перенесли, выразив скепсис по поводу нашего трудоустройства в его филармонии. Он сказал, что это его проблемы и что он сделает все, чтобы такой коллектив работал у него.

Первое время после его отъезда из Москвы мы еще тешили себя слабой надеждой, но началось лето, мы расстались до осени, а потом, когда снова начали собираться, никто и не вспоминал об этой встрече. Все было ясно чудес не бывает. Но репетировать пролжали. И вдруг, где-то в конце ноября, ко мне домой приходит телеграмма из филармонии с вызовом на прослушивание, на начало декабря. Мы покупаем билеты, садимся в поезд «Янтарь» Москва-Калининград и едем через Белоруссию и Литву в бывшую столицу пруссии — Кенигсберг. Поезд прибыл около полудня на типичный немецкий вокзал. Мы вылезли из вагона со своим скарбом — барабанами, гитарами и другими инструментами, по

которым нас и опознали встречавшие администраторы. На вокзальной площади, окруженный мрачными немецкими зданиями, стоял на постаменте Михаил Иванович Калинин, не имеющий к этому городу никакого исторического отношения. Нас усадили в «фурцваген», крохотный уродский микроавтобус, выпущенный специально для перевозки артистов по спецприказу министра культуры хрущевской эпохии — Екатерины Фурцевой. Мы выгрузились около ДК Железнодорожников и затащили инструменты на сцену через заднюю дверь, после чего нас пригласили пообедать и приготовиться к прослушиванию. Сам акция этого просмотра носила странный, даже сюрреалистический характер, ничего подобного я раньше не испытывал. Происходило это днем, часа в два, в совершенно пустом зале. На сцене горел яркий свет, а в зале была полная темнота. Мы настроились и ждали, когда придут нас слушать. Где-то в далеке открылась дверь, вошли три человека и сели в середине зала, оставаясь невидимыми, Как я потом узнал, кроме Макарова там был представитель Управления культуры облисполкома и секретарь парторганизации филармонии, она же заместитель директора. Макаров поднялся и сазал, что можно начинать. Играть днем, для пустого зала, не видя даже тех трех человек — абсолютно не хотелось, но надо было. Мы сыграли первую инструментальную пьесу, наиболее эффектную и сложную, чтобы показать мастерство. Когда закончили — полная тишина. Я объявил в пустоту следующий номер, и так до конца, включая и весь вокальный репертуар на английском языке. Играли мы больше часа, испытывая странные ощущения, силой выдавливая из себя драйв, заводясь искусственно. Наконец мы услышали из зала «Спасибо, достаточно», поклонились в пустоту и ушли за кулисы. Через некоторое время к нам зашел Макаров и сказал, что прослушивание прошло удачно и что мы приняты на работу в Калининградскую филармонию. Это прозвучало как-то подозрительно просто. Все стали спрашивать о деталях оформления и сроках, и тогда Макаров сказал, что сейчас мы должны отправляться на вокзал, чтобы успеть на обратный поезд в Москву, и что обо всех деталях он вскоре сообщит официально руководителю ансамбля, то есть мне.

Мы вернулись домой со смешанным чувством радости от поизошедшего и боязни, что все это окажется блефом. Время шло, а вестей из Калининграда все не было. Где-то месяца через два я решил сам позвонить по телефону филармонии, который оставил мне Андрей Макаров. Дозвониться до него оказалось делом непростым, но в конце концов я на него напал, но услышал в ответ на прямо поставленные вопросы нечто невразумительное,

хотя и оптимистичексое. Что, дескать, все в порядке, надо еще немного подрждать, готовьте трудовые книжки, постепенно отовсюду увольняйтесь и в таком же духе. Я понял из этого туманного разговора, что у самого Макарова не все в порядке, Как выяснилось гораздо позднее, так оно и было. Андрей Макаров, человек авнтюрного склада, крайне энергичный и амбициозный, выпускник Свердловской консерватории, попав на номенклатурную должность директора филармонии, резко взялся за дело. Не говоря о том, что он решился принять на работу явно опальный коллектив, он принялся круто менять кадровую политику во вверенной ему организации. Обычно в провинциальных филармониях, как, впрочем, и в больщинстве советских организаций, числилось на работе масса ненужных людей. Это были либо откровенные бездельники, либо наборот чрезмерно активые, но бесталанные, непрофессиональные или вышедшие в тираж по возрасту люди, как правило, старавшиеся занимать какие-нибудь посты в парткомах, профкомах, месткомах. Чтобы удержаться на работе, не обладая достаточными профессиональными качествами, они активничали на фронте дисциплины и идеологии, наводя страх на простых сотрудников. Партийный билет, не говоря уже о каком-либо отношении к Великой Отечественной войне были гарантией неприкосновенности такого сотрудника. Уволить партийного ветерана, абсолютно бесполезного для организации было тогда делом немыслимым. Более того, вообще уволить обычного сотрудника, если он не являлся злостным прогульщиком, алкоголиком или уголовником, совершившим преступление, было практически невозможно. Его охраняли социалистические законы. Приехав из Свердловска и получив в свои руки филармонию, Макаров начал ужимать штат филармонии и пытаться увольнять ненужных сотрудников. Какая-то часть безропотно уволилась, а кто-то из активных не просто оказали сопротивление, а, используя партийные связи, решили скинуть нового директора. Здесь пошли в ход все средства, все виды обвинений, в число которых входило и намерение взять в филармонию какую-то идеологически чуждую рок-группу, да еще из Москвы. Вся эта возня и борьба за выживание Андрея Макарова проходила до конца апреля 1976 года. Что там произошло, как ему удалось удержаться, мне неизвестно и по сей день. Без особых подробностей он потом уже объяснил, почему он так долго не мог начать наше оформление. А пока мы сидели безо всякой работы, играя для узкого круга друзей и знакомых, приходивших к нам в подвал на репетиции.

Я продолжал трудиться во ВНИИТЭ, уже в должности

старшего научного сотрудника отдела теории дизайна с окладом 160 руб. В институте я держался независимо, не лез на повышение, никогда не участвовал в походах на демонстрации, дежурствах на овощных базах, в организованных встречах на улицах Москвы приезжающих высоких гостей, в профсоюзных собраниях, в поездках на овощные базы. Однажды, неожиданно для меня, мою фотографию поместили на доске почета ВНИИТЭ, что помогло мне получить в дальнейшем право на приобретение машины «Запорожец». Впрочем, один-единственный раз я изменил сам себе и согласился поехать с группой сотрудников нашего отдела «на картошку», в октябре 1973 года, так, за компанию. Там, как обычно, никто ничего не собирал, посидели на опушке леса в прекрасный солнечный осенний день, поговорили о чем-то иниересном, после чего погрузились на грузовик и поехали обратно на станцию, к электричке. И вот здесь я получил вполне конкретный намек, даже подсказку, что никогда не надо изменять себе. Спрыгивая с грузовика, я почувствовал резкую боль в ступне. Сперва я не обратил на это внимания, но когда боль стала мешать ходить в последующие дни, пришлось пойти в Скливасовку и сделать рентген. Оказалось, у меня перелом пяточной кости. Ногу на месяц заделали в гипс. И вот в таком виде я и явился на первую репетицию «Арсенала» в ноябре 1973 года.

И все же в калининградской филармонии лед тронулся. Перед майскими праздниками 1976 года от Макарова последовали совершенно конкретные сигналы о том, что мы должны все вместе явиться в Калининград, имея на руках все необходимые для оформления в штат филармонии документы. В советские времена зачисление человека в штат, то есть на основное место работы, носило серьезный характер. В организацию сдавалось все, что было — трудовая книжка, профсоюзный билет, комсомольский и партийный билет, а также много чего еще, о чем уже и не вспомнишь. По месту работы обязательно оформлялась прописка, постоянная или временная. Этот вопрос сделался с самого начала болезненным, как для нас, так и для администрации Калининградской области. Для того, чтобы получить постоянную прописку где-либо, надо сначала получить жилплощадь в этом городе, после чего выписаться с прежнего места жительства и прописаться на новом. Никто из москвичей этого делать, естественно, не хотел. Тогда оставалась другая возможность — прописаться временно в Калининграде, не теряя московской прописки. Но ведь прописываться, хоть и временно, надо где-то, по какому-то адресу. И здесь появлялся риск, состоявший в том, что, прописавшись по реально

существующему адресу, скажем, в общежитии, музыканты-немосквичи могут заявить свои законные права на жилплощадь в Калининграде. А предоставлять чужим дефицитную жилпощадь, которую годами ждали в очереди свои, калининградцы, исполком не хотел. Тогда придумали прописать нас по адресу самой филармонии, не являющейся жилплощадью, безо всякого риска. Но, чтобы проделать это, нам пришлось как-бы временно выписываться с прежних мест проживания, москвичам — из своих квартир, приезжим студентам — из московсих общежитий. При этом, согласно законам, в паспорте ставился штамп с надписью — «Временно выписан», что принесло в дальнейшем массу неприятностей многим из нас.

Передо мною, наконец-то, встала необходимость окончательно бросать свою архитектурно-дизайнерскую карьеру и становиться стопроцентным музыкантом-профессионалом, то есть забирать трудовую книжку из ВНИИТЭ и передавать ее в Калининградскую филармонию. Если раньше работу в джазовых кафе я спокойно совмещал с непыльной и интересной работой в институте, то сейчас, при условии постоянных гастролей, такое совмещение становилось невозможным. У меня не воникло ни секундного колебания. Как только появилась уверенность, что филармония берет нас, я отправился в отдел кадров института с заявлением об уходе по собственногму желанию. Начальник отдела кадров сперва даже не поверил своим глазам, поскольку из этого элитарного заведения никто сам не уходил. Очевидно зная, что директор интитута — мой научный руководитель по кандидатской диссертации, он сказал, что без визы директора он заявление не примет, и отказался его подписывать, хотя это противоречило социалистическим законам. Пришлось мне идти к Ю.Б.Соловьеву лично с этим заявлением. Когда он прочел его, мне показалось, он почувствовал обиду за свой институт, за дело дизайна, фанатиком которого он был. Я ведь работал у него почти со дня основания института, с 1963 года, постепенно став одним из ветеранов, если не ведущих специалистов. К тому же, с Юрием Борисовичем у меня сохранились теплые отношения. Я думаю, он ценил мою независимость всякое отсутствие подхалимажа по отношению к нему. Да и вообще, старых сотрудников всегда обидно терять, я прочувствовал это позднее, когда кто-нибудь из музыкантов уходил из «Арсенала» по своей воле. Он коротоко спросил, какова причина ухода. Я также коротко ответил, что ухожу в филармоническую концертную деятельность, буду заниматься только музыкой. Его это удовлетворило гораздо больше, чем если бы я уходил в другую дизайнерскую организацию, он подписал мое заявление, после

чего я получил свою трудовую книжку и профсоюзный билет на руки.

И вот я оказался в начале нового жизненного пути, отбросив все, что было накоплено в официальной жизни — диплом архитектора, карьеру теоретика дизайна, оконченную аспирантуру, написанную диссертацию с туманными перспективами защиты. Мне шел уже сорок первый год, никаких документов об окончании музыкальных учебных заведений у меня не было. На новом пути все надо было начинать сначала, а в советском бюрократическом обществе различные бумаги, справки, дипломы, грамоты, характеристики и прочее — все это играло важнейшую роль в жизни каждого человека. И все это я оставил в своей прошлой жизни, в прошлой профессии. Ощущение было странное. Несмотря на фанатизм и упрямство, я, как человек достаточно рациональный, осознавал, что делаю какой-то нелепый, рискованный шаг. Вдобавок, я ведь не шел работать обычным филармоническим музыкантом в какой-нибудь невинный эстрадный ансамбль. Я хотел работать, играя только то, что хочу, и прекрасно осознавал, что нас могут в любой момент разогнать, учитывая «колпак», под которым находился «Арсенал». Тем не менее, мечта стать профессионалом-музыкантом была неистребимой и никакие трезвые рассуждения не принимались в учет. Говоря слово «профессионал», я в то время имел в виду не профессионализм, в смысле умения и мастерства — это подразумевалось само собой. Здесь во главу угла ставилось то, чем зарабатывает себе на жизнь человек, считающий себя специалистом. Тогда было множество джазменов-любителей, работавших днем на предприятиях, в НИИ и других организациях, а вечерами иногда игравших в кафе или даже в ресторанах, и не думавших бросать свою основную профессию. Время показало, что все они в конце концов бросили джаз, не достигнув в нем определенных высот. Только те, кто смело порывал с основной работой, стали истинными профессионалами в джазе. И примеры уже были: Алексей Зубов, Константин Бахолдин, Георгий Гаранян. Они ушли работать к Олегу Лундстрему сразу после окончания своих ВУЗов и сохранили верность джазу на всю жизнь. И вот теперь настал мой черед стать чистым профессионалом. Гораздо позднее, побывав в США, я понял, что мое понимание профессионализма не выдерживает критики на родине джаза. Выяснилось, что только исполнительством джаза прожить на Западе практически невозможно, даже если ты имеешь достаточную известность. Джазмен должен подрабатывать в самых разных областях, чтобы прокормить себя. Чаще всего, это преподавательская работа разного типа и уровня, студийная

работа, разнообразные «халтуры», к джазу отношения не имеющие.

Когда я сообщил моим родителям о своем решении оставить ВНИИТЭ и стать только музыкантом, они даже не поверили вначале, настолько это было ужасно с их точки зрения. Особенно болезненно воспринял новость мой отец. У меня еще со школьных лет было с ним вечное идеологическое противостояние по всем вопросам. Он мечтал когда-то, чтобы я пошел по его стопам, сделался ученым-психологом, вступил в партию, защитил диссертацию и стал бы руководящим работником в своей области. То, что я сделался джазистом да вдобавок еще и явным антисоветчиком, стало в какой-то период трагедией для моего отца, который при всем этом продолжал любить меня. То, что я закончил Московский архитектурный институт и устроился в НИИ Технической Эстетики, его радовало и у него постепенно закралась надежда, что я стану ученым в сфере дизайна и когда-нибудь отойду от джаза. Все эти надежды рухнули, когда я сообщил, что уволился из ВНИИТЭ и скоро еду в Калининград устраиваться на новую работу. Я прекрасно понимал переживания своего отца по моему поводу, и последнее время старался щадить его, не идя, как бывало раньше, на отчаянные споры по любому поводу, начиная от основ марксизма, и кончая вопросами моды. К тому времени я и сам был отцом двенадцатилетнего Сережи, и уже кое-какие проблемы «отцов и детей» прочувствовал на своей шкуре. Я старался даже иногда подыгрывать отцу, немного притворяясь и не обостряя разногласий. Надо сказать, он и сам стал под старость несколько терпимее и мягче, а незадолго до смерти больше ушел в себя. Весть о моей смене професси застала его врасплох, я чувствовал как он переживает. И тут сама Судьба предоставила мне возможность хоть как-то облегчить эти его страдания. Мне сказали, что вышел очередной, восьмой том нового издания Большой Советской Энциклопедии, и что там есть статья «Джаз», в которой упоминается моя фамилия. Для советских людей упоминание чьего-либо имени в официальной прессе типа газеты «Правда», «Известия» или «Советская культура» означало очень многое. Если это была критика, то последствия были плачевными. Если контекст был положительным общественное положение упомянутой личности заметно укреплялось. Просто так попасть на страницы такой печати было невозможно. Ну, а Большая Советская Энциклопедия — это было святое. Это вам не газета, это признание на века. Понимая, каким бальзамом для души моего папы может стать факт появления моего имени в таком издании, я постарался достать этот том. Все это произошло вовремя, ему оставалось

жить меньше года. Он все больше лежал на своем диване, даже прекратив свое любимое занятие по переживанию воротников на любимых меховых шубах. Достав том энциклопедии, я зашел к нему в комнату и показал в ней статью «Джаз», написанную Леонидом Переверзевым нормальным музыковедческим языком, безо всякой идеологической ругани, как это было в предыдущих изданиях. В статье, посвященной краткому обзору американского джаза, был раздел Советский джаз, где говорилось, что в СССР тоже существует этот вид музыки, и было перечислено несколько имен музыкантов, сделавших вклад в его развитие. Среди них был и я. Когла отец прочел это, он особого восторга не выказал, но я понял, какое значение для него имела такая публикация. Я думаю, что для него здесь было важно не столько признание моих профессиональных заслуг, сколько сам факт фиксации меня как официально признанного советской властью человека. Вечно глодавшая его мысль, что он вырастил никчемного и даже вредного обществу человека, чуть ли не врага, наконец-то отпустила его, Он успокоился, да и я почувствовал, что снял какой-то грех со своей души.

Все участники «Арсенала», включая технический персонал и моего ближайшего помощника, администратора Юрия Феофанова, подготовили все необходимые бумаги и документы. После этого мы направились в Калининград, на оформление, захватив с собой все инструменты, поскольку планировалось проведение первых концертов в области. Дальше все было как во сне, настолько в необычные условия мы окунулись. Из столичного элитарного подполья мы попали в типичное болото провинциальной филармонии со всеми сложившимися там традициями. Как это ни странно, про город Калининград тогда мало кто знал в Советском Союзе. Наши знакомые москвичи долгое время считали, что мы работаем в подмосковном Калининграде (ныне — город Королев), маленьком полузакрытом городке с каким-то засекреченным производством. В провинциальных городах, особенно где-нибудь на Урале или в Сибири, куда мы приезжали на гастроли, нас спрашивали где находится этот самый Калининград. Я думаю, что замалчивание всего, что было связано с Калининградской областью, имело под собой какие-то серьезные основания. Во-первых, это была бывшая прусская территория со своей бывшей столицей — Кенигсбергом. После войны оттуда были выселены все, кто хоть как-то напоминал о прошлой истории. Затем вся область была искусственно заселена людьми со всех концов необъятной страны. Советская власть грубо и наивно стала делать вид, что это исконно российская территория. Все города, городки, хутора

и поселки были переименованы из немецких в русскоязычные, да еще с военно-патриотическим оттенком. Исторический город Тильзит стал Советском. Курортный городок Раушен — Светлогорском. Появились Гвардейск, Балтийск и масса подобных наименований. С другой стороны — оказалось, что Литва издавна считает эти земли своими, что литовцы и пруссаки,(до завоевания их немецким орденом), это почти одно и тоже. Когда позднее нам надо было сделать себе рекламную афишу, я заказал ее проект моему приятелю, архитектору-графику Виктору Зенкову. Когда эскизы афиши были представлены на рассмотрение в Управление культуры Калининградского Облисполкома, то один из них не просто забраковали, а скорее сняли его с обсуждения, чтобы высшее партийное начальство не увидело. Оказалось, что буквы, которыми были сделаны надписи, слегка напоминали по начертанию древний немецкий готический шрифт, а это было в данной области табу. Все это казалось нелепым, так как сам город Калининград с его типично немецкой, мрачноватой кирпичной архитектурой, с брусчатой мостовой многих улиц, с остатками костелов, никак не напоминали Россию. Более того, все чугунные крышки, закрывающие канализационные люки, остались от довоенных времен, сохранившись как новенкие вместе с хорошо различимыми надписями на немецком языке. Население Калининградской области и самого города, сформировавшееся лишь за послевоенные годы, и состоящее в основном из военных, моряков и работников рыболовецких предприятий, заметно отличалось от жителей мест со сложившимися веками традициями, устоями, культурой. В чем было это отличие, конкретно сказать трудно. Но мы почувствовали его. Я, как типичный москвич, ощущаю себя неуютно в любом другом городе, даже исконно русском, Начав регулярно ездить по гастролям, еще с «ВИО- 66», я совершенно ясно понял эту огромную разницу между московской жизнью и провинциальной. И дело здесь было не только в снабжении колбасой и товарами, не в концентрации театров, музеев, творческих домов, не в наличии Кремля и Мавзолея Ленина. Провинциальный уклад жизни, ее темп, а главное — немосковский говор — вот, что казалось чужим. Не те ударения в словах, не то произношение гласных, и даже другая интонация голоса. Эта привычка к московскому говору и образу мысли для меня всегда была главным фактором, который привязывал к тому месту, где родился и вырос. В нем и было ощущение Родины. Особенно остро я понял это, впервые очутившись за границей один, без никого, когда по-русски не с кем словом перемолвиться. Через две недели страшно хотелось домой, привычно поболтать, не

подыскивая слов и не строя предложений. Что касается Калининграда, то здесь, естественно, не оказалось своего говора. Зато мы сразу ощутили прагматический дух местного населения. И выразилось это в особом пафосе местного «толчка», который по размаху, набору товаров и пафосу можно было сравнить только с Одесским. Мы застали времена, когда Советская власть еще не перешла в решительное наступление на этот вид частной торговли с рук. Калининградский «толчок» был сперва в черте города, лишь позднее его перевели километров за девяносто, с глаз долой. Моряки военных и рыболовецких судов привозили «из-за бугра» на этот рынок самые дешевые, вышедшие из моды, некондиционные, а самое главное совершенно одинаковые товары — джинсы, дубленки, кожаные куртки, люстры. Их жены, матери, сестры и дочери стояли в под дождем, в грязи или в снегу, держа все это в руках под целлофаном. Когда я попал туда в первый раз, впечатление было, тем не менее, ошеломляющим. Ничего подобного в Москве быть на могло. Толкучка придавала городу оттенок чего-то заграничного, это был как бы «Запад для бедных».

Приехав в Калининград оформляться, мы сдали все свои документы в отдел кадров филармонии, подали заявления с просьбой принять нас на работу и в один миг превратились в профессионалов. Это произошло так же незаметно, как куколка превращается в бабочку. У меня, вместе с чувством какой-то тревоги, было странное ощушение, будто я родился заново, состояние второй молодости, новой жизни. Это было прекрасно. Меня окружали новые партнеры, бывшие моложе меня на два десятка лет, по сравнению со мной — дети, и по возрасту, и по жизненному опыту. Мне предстояла сложная задача — быть их начальником и одновременно таким же как они, их коллегой и другом. Но в начале проблема такого раздвоения передо мною не стояла, нас всех объединяло тяжелое положение и энтузиазм. Главным было то, что мы прорвались на официальную работу. Теперь надо было удержаться, но не подстраиваясь, не продаваясь, как это делали музыканты советских вокально-инструментальных ансамблей. Наш первый официальный репертуар состоял из главных арий рок-оперы «Jesus Christ Superstar» на английском языке, рок-хитов, тоже на английском, инструментальных пьес в стиле джаз-рок и трех песен на русском языке, служивших прикрытием от попреков типа: «А вы что, русского языка не знаете?». Это был мой романс в стиле группы «Blood Swet and Tears» на слова поэта 19-го века Константина Случевского, фрагмент «Сюиты ля-бемоль мажор» на слова Расула Гамзатова и аранжированная мной в фолк-роковом духе песня Андрея Макаревича «Флаг на замком». Эти вещи мы стали

исполнять лишь в тех случаях, когда это было необходимо, когда нас предупреждали, что на концерте будет какое-нибудь начальство. Но обычно я предпочитал составлять программу концертов без русскоязычного вокала, поскольку, несмотря на то, что я сам написал или аранжировал эти вещи, они напоминали мне советскую эстраду. Тогда подобный репертуар был просто невозможен для любого эстрадного коллектива или ВИА. Но с нами произошел какой-то парадокс — Управление культуры разрешило выступать со всем этим, и здесь была, конечно, огромная заслуга директора филармонии Андрея Макарова. По правилам Росконцерта коллективы провинциальных филармоний имели право гастролировать по городам на крупнее районного центра без утверждения программы в Москве. Поэтому нас запустили на первые гастроли в городки Калининградской области. Первый же наш концерт, который мы сыграли в городе Советске, едва не стал последним, поскольку то, что там произошло, я до сих пор вспоминаю с содроганием. В этот исторический в прошлом город, где в начале 19-го века был заключен Тильзитский мир между Россией и Францией, мы приехали сразу после оформления нас на работу. Мы еще не были экипированы аппаратурой, одеты были кто во что горазд, на сцене держаться не умели и выглядели диковато, внутренне еще не покинув подполья. Город произвел на нас удручающее впечатление прежде всего большим количеством домов, так и не восстановленных после бомбежки 1945-го года. Стоило свернуть с главной улицы, как ты мог попасть в целые кварталы остатков стен с пустыми окнами. Такое мы видели лишь в фильмах о войне, которые здесь, скорее всего, и снимались. Поразили и размеры города, он был как на ладони, маленький и компактный. Нас поселили в гостинице, на маленькой центральной площади, вокруг которой сгруппировались основные учреждения. В центре площади стоял небольшой Ленин, а напротив гостиницы, за Лениным, находился Дом Офицеров, место нашего выступления. Когда мы начали наш концерт и я увидел публику, набившуюся в зале, мне стало не по себе. Мы привыкли к хипповой аудитории, давая подпольные концерты в Москве или в Таллине. В массе она производила довольно отпугивающее впечатление, но особой агрессии в ней не было. Здесь же мы столкнулись с дикой, агрессивной молодежью, которую даже в хипповых кругах называли словом «урла». Когда мы начали играть свою энергетически мощную программу, они просто заревели. В течение концерта в зале был такой шум и крики, что играть было почти невозможно. Такая реакция, несмотря на ее дикость, может быть как-то объяснена повышенным уровнем удовольствия,

получаемого слушателями. Но ближе к завершению концерта начало происходить нечто несуразное. Ажиотаж в зале достиг такого уровня, что количество (согласно гегелевской диалектике) перешло в качество, правда в обратное (в противовес той же логике). Молодые люди из первых рядов, во время исполнения нами наиболее эффектных завершающих композиций, стали кидать стуля на сцену. Так как сцена была совсем небольшой, то стулья падали не на авансцену, а летели прямо в нас, так что несколько раз исполнителям, стоявшим впереди, пришлось уворачиваться, чтобы не быть покалеченным. Я почувствовал что-то нездоровое во всем этом и моментально прекратил концерт. У всех нас было какое-то смешанное чувство. С одной стороны, была гордость от того, что мы способны так завести публику. С другой, все понимали, что это не тот завод, что в этом есть какая-то патология, а главное, что такую публику ни мы, ни наша музыка не волнует. Было ясно, что такая реакция — это следствие тупиковой жизни молодежи в крохотном полувоенном городке, на пятачке, с неосознанной ненавистью ко всему окружающему обществу. Столкновение с нашей мощной музыкой раскрыло все подсознательные инстинкты, вызвав к жизни всего лишь агрессивность. Странное и неприятное поведение местной молодежи на этом не закончилось. Когда мы через некоторое время вышли из Дома Офицеров, чтобы перейти площадь и попасть в гостиницу, оказалось, что наша публика не разошлась, а запрудив всю площадь, поджидала нас. Мы, держа в руках свои инструменты, стали потихоньку продираться сквозь эту толпу, попутно раздавая автографы. И вновь возникла какя-то агрессия, когда некоторые молодые люди стали требовать расписаться на майках, на джинсах, на голом животе. Мы, держась вместе, уже дошли до статуи Ленина, как произошло неожиданное. Особо рьяные поклонники начали отрывать куски рубашки у Мехрдада Бади. Он запаниковал и, резко вырвавшись из толпы, быстро побежал прочь. После этого я окончательно почувствовал неприязнь к этой толпе. Мы активно и жестко растолкали любителей автографрв и скрылись в гостинице. Но и на этом беспорядки не закончились. Толпа не думала расходиться. Она продолжала стоять перед гостиницей и выкрикивать какие-то лозунги, при этом иногда скандируя «Арсенал… Арсенал…». мы выглядывали из окон, но так, чтобы нас не заметили. Молодежи в этом городе было некуда деваться, и она не расходилась до тех пор, пока не появились наряды милиции. Мне стало просто жутко, поскольку я прекрасно понимал, что самым страшным для советской власти является то, при помощи чего она когда-то захватила эту власть демонстрации, забастовки, стачки.

Достаточно было вспомнить безжалостный расстрел демонстрации в Новочеркасске, в 1964 году, о котором все узнали по слухам, вопреки полной засекреченности этого события. То, что происходило у нас под окнами, спокойно могло быть истолковано как антисоветская демонстрация. Дело в том, что любое сборище людей, не санкционированное партийными органами, расценивалось как антисоветское. Так оно и произошло. Когда мы вернулись в Калининград, по поведению Макарова и других представителей администрации филармонии я понял, что от нас что-то скрывают. Потом Макаров вызвал меня в кабинет и спросил, что произошло в Советске. Я рассказал все, как было. Тогда он в свою очередь рассказал мне, что в тот же вечер из партийных и прочих органов власти города Советска позвонили в соответствующие органы Калининграда и представили все происходившее именно так, как я и предполагал. Макаров был очень расстроен и встревожен, поскольку здесь была затронута и его репутация, как инициатора приглашения нас на работу. Я не располагаю информацией, почему нас тогда не разогнали. Могу только предположить, что здесь сработал тот самый бюрократический фактор, согласно которому наше увольнение было бы фиксацией ошибочного решения, принятого администрацией города при приеме нас на работу, а за это кто-нибудь должен был ответить. Так как никто не хотел наказаний, решили это дело пока замять, дав шанс ансамблю проявить себя с лучших сторон. Для меня это происшествие послужило уроком, хотя он на практике мне не пригодился. Больше мы не сталкивались с подобной аудиторией и с такими продолжениями концертов. Единственный раз произошло нечто подобное несколько позднее, тоже в 1976 году, но осенью, когда мы выступали в Ленинграде, во Дворце Культуры «Невский». Там тоже, толпа ленинградских хиппи, смешанных с урловой молодежью люмпенского типа, возбужденная нашей музыкой, в финале концерта стала скандировать «Арсенал!.. Арсенал!..». Но в этом ничего страшного не было, если бы они вдруг не перешли на совсем другие выкрики. Сперва я подумал, что ослышался. Они стали в том же темпе скандировать: «Ленин!..Ленин!» Что это значило, я не знаю до сих пор. Думаю, что здесь проявилось типичное для ленинградцев сюрреалистически-прикольное мышление. Как тут не вспомнить Хармса и Заболоцкого. Слава Богу, последствий от этого прикола не было.

Уже летом 1976 года произошло неожиданное — Андрея Макарова перевели работать в Москву, причем с большим повышением. Его назначили начальником Управления музыкальных учреждений в Министерстве культуры РСФСР.

Среди прочих организаций музыкального профиля к нему в подчинение попали все филармонии Российской Федерации. Для того, чтобы укрепить положение «Арсенала», он организовал официальное прослушивание ансамбля в Москве, которое, в случае положительного решения, открывало «Арсеналу» путь на гастроли по крупным городам страны. Нам предстояло пройти очень важный барьер, после которого мы действитедьно получали широкое поле деятельности. В это время заместителем Министра культуры РСФСР по вопросам музыки, то есть непосредственным начальником Макарова был композитор Александр Флярковский. С ним меня связывали прекрасные отношения еще со времен поездки на фестиваль «Джаз Джембори — 62» в Варшаву, когда он возглавил советскую делегацию, куда входил наш секстет. Нам всем повезло, что именно его, человека, понимавшего и любившего джаз, назначили на этот пост. Будь тогда на его месте обычный чиновник-бюрократ, неизвестно, стали бы гастролирующими профессионалами мой «Арсенал», а немного позднее — «Аллегро» Николая Левиновского и «Каданс» Германа Лукъянова. Ведь все дело было в том, как организовать прослушивание и принятие программы, кого пригласить в специальную комиссию, и как сделать так, чтобы ничего лишнего не попало в протокол обсуждения просмотра. Все это было подготовлено вполне надежно. В комиссию вошли вполне официальные и уважаемые лица, но имевшие приямое или косвенное отношение к джазу, в прошлом или настоящем времени. Среди них был Юрий Саульский, дирижер Кадомцев, сам начальник Управления Макаров. Сознавая всю ответственность момента, филармония срочно приодела нас в обычные темные однобортные костюмы, купленные в универмаге, в белые рубашки с бабочками и черные индийские лакированные туфли, которые потом моментально развалились, так как подошвы у них были из картона. Выглядели мы во всем этом как заштатные клерки, чувствовали себя неуютно, тем более, что длинные волосы никак не соответствовали одежде. Но зато проблема внешности была решена, ведь на принятие решений по программе влияла не только музыка, а и другие факторы. Что касается репертуара, мы решили показать в основном инструментальную музыку, причем самую сложную, с элементами классики и фольклора, а из вокала исполнить что-нибудь на русском языке. Для просмотра подобрали зал ДК ЗИЛ, где работал наш друг Виталий Набережный, который помог с аппаратурой, поставив свои колонки и усилители. Мы сыграли минимальный набор пьес, после чего комиссия удалилась в комнату для совещания, куда пригласили и меня. Обсуждение

прошло очень доброжелателбно, поскольку там были в основном свои люди. Мне было задано несколько вопросов, я на них ответил и на этом все кончилось. Мы получили «путевку в жизнь». Теперь филармония имела право посылать нас в любую точку страны. Но не все точки страны захотели нас принимать, а в некоторые мы и сами ехать не рисковали. Первая же попытка организовать наши официальные концерты в Москве наткнулась на стену. Вся музыкальная концертная жизнь столицы проходила через руки такой организации как Москонцерт, подчинявшийся Главному управлению культуры при Моссовете, находившемуся под контролем Московского Городского Комитета КПСС. Когда от Калининградской филармонии поступило предложение в Москонцерт о гастролях их коллектива в Москве, то через некоторое время был получен отрицательный ответ. Там однозначно сказали, что, проконсультировавшись с какими-то органами наверху, они выяснили, что «Арсеналу» в Москве выступать нельзя. Я понял, что мы продолжаем оставаться «под колпаком» у Мюллера, что выступление в Спасо Хаузе не забыто. Это было неприятно, но утешало то, что все-таки удалось прорваться на необъятные просторы нашей Родины.

Глава 15. Профессионалы

Один из первых крупных городов, куда мы поехали летом 1976 года, имея на руках командировку от Росконцерта, рапортичку с утвержденной программой и прочими причиндалами, был Воронеж. Этот город уже имел свои джазовые традиции, подобно Горькому, Куйбышеву или Казани, где существовали Городские молодежные клубы, объединявшие любителей джаза. Там регулярно проводились джазовые фестивали и неофициальные концерты. Начиная с конца 60-х годов, я несколько раз бывал в Воронеже в качестве исполнителя, а потом уже как член жюри фестиваля. Отправляясь туда впервые официально, по филармонической линии, я знал, что встречу там свою публику. Кроме того, в Воронеже проживал мой старый приятель, Юрий Верменич, встретиться с которым было для меня большим удовольствием. Этот человек во времена застоя и зажима джаза стал известен по всей стране как переводчик и самоиздатчик книг по истории джаза, при том, что ни на одной из его книг не стояло его имя. Будучи человеком высокой культуры, типичным представителем настоящей русской интеллигенции, Юрий Верменич создал за три десятка лет целую библиотеку высококвалифицированных переводов самых известных зарубежных авторов, писавших о джазе. Эти переводы, сделанные абсолютно бескорыстно, попадали в разные города, тиражировались и распространялись среди музыкантов и любителей джаза. Я был одним из тех, кто в Москве занимался таким размножением подпольной джазовой литературы. Получив текст из Воронежа с оказией, я нанимал надежную машинистку, делавшую пять копий. Затем толстые пачки переплетались и получались самодельные книги, раздававшиеся надежным людям. Затраты были мизерные, изготовить все это стоило копейки. Денег на этом никто не зарабатывал, работали, рискуя, за идею. Ну, а какую пользу принесли эти книги, трудно переоценить.

В Воронеже концерты прошли с огромным успехом. После наших выступлений в помещении местного театра был организован ночной джем-сэшн, на котором собралась творческая интеллигенция города и воронежские джазмены. Обстановка на этой встрече была потрясающая, раскованная, истинно джазовая. Но именно этот джем и послужил, как мне кажется причиной последующих событий, поскольку на нем присутствовали и представители власти. Еще до этого, на один из концертов к нам за кулисы пришел местный начальник Управления культуры, пожилой крепкий мужик с седым «политическим» зачесом, копия

Лигачева. Он стал говорить какие-то благодарственные слова общего типа, выдавая свою некомпетентность в музыке. Он сказал с гордостью, что знаком с Леонидом Утесовым, очевидно желая показаться «своим в доску». Его появление так и осталось бы ничего не значащим эпизодом, если бы не одно обстоятельство. Гораздо позднее, когда мне представился случай встретиться с Александром Фляркoвским, замминистра культуры и нашим тайным покровителем, он поведал мне, что среди ряда «телег», приходивших по поводу «Арсенала» из городов, где мы побывали с концертами, был донос и от этого воронежского Лигачева. Суть этих писем, отправляемых обычно для перестраховки, была в том, что «Арсенал» исполняет музыку, которая противоречит принципам советской культуры, прививает молодежи западные идеалы и пр…. Фляркoвский на эти письма не реагировал, кладя их «под сукно». После этого я стал несколько осторожнее в высказываниях, когда вел наши концерты. Позднее выяснилось, что в зале обычно сидели те, кому было дано задание фиксировать все на магнитофон. Ну, а после, в годы перестройки я узнал, что моего «доброжелателя», воронежского Лигачева освободили от работы при комичных обстоятельствах. Говорят, он опростоволосился, когда после просмотра премьеры «Пиковой дамы» в оперном театре, предложил сократить спектакль на одно действие, по причине затянутости всего представления. Меня посетило тогда, каюсь, нехорошее чувство злорадства.

Но часть «сигналов» все-таки попадала и в нужные руки. Это чувствовалось по каким-то опосредованным признакам. Репертуарные отделы Росконцерта и Союзконцерта (если мы ехали в Союзные республики) стали придираться к каждому наименованию в рапортичке перед тем как выпустить ансамбль на маршрут. Главной претензией ко мне, как к руководителю ансамбля, было, как ни странно, не то, что мы играем музыку иностранных авторов, а то, что мы не играем произведения советских композиторов. Когда я указывал на несколько своих пьес в репертуаре «Арсенала» и спрашивал: «А я — что — не советский композитор?», то мне прямо и цинично отвечали: «Вы — не советский композитор, поскольку Вы не член Союза Композиторов СССР». Тогда я понял, что здесь действуют не идеологические, а какие-то иные правила, и стал механически вписывать в репертуар произведения уважаемых мною композиторов Эшпая, Саульского, Фляркoвского, Пахмутову. Пьес этих мы не играли, и не репетировали, поскольку стало ясно, что важна проформа, что никто и проверять не станет. В Союз Композиторов СССР я был принят в начале 1986 года. К тому времени «Арсенал» был давно признан и у нас и за рубежом.

Репертуар ансамбля практически состоял из моих собственных композиций, но проблема рапортичек осталась, только в видоизмененной форме. Даже члену Союза не разрешалось исполнять столько своей музыки на концертах. Оказывается, он, не дай Бог, чрезмерно обогатится, получая авторские отчисления сконцертов. А отчисления постепенно пошли, став моим дополнительным доходом к мизерной оплате концертов. Без этих денег мне не удалось бы подкупать для ансамбля все то, что не продавалось в магазинах, а можно было достать лишь у фарцовщиков за «наличман».

Другим признаком давления на нас была простоянная чехарда со ставками, согласно которым мы получали поконцерную оплату нашего труда. Для многочисленных ВИА, разносивших идеи советской эстрады по всей стране, существовала сетка довольно низких вокально-инстументальных ставок, где-то от шести до восьми рублей за концерт. И это при том, что была ограниченная норма — не более тринадцати концертов в месяц. Правда, существовали разные надбавки за совмещение инструментов, напрмер, позволявшие некоторым музыкантам получать десять, а то и двенадцать рублей за концерт. Но все равно, с учетом огромных расходов музыкантов на инструменты, на питание во время поездок, на костюмы и многое другое, — это были нищенские деньги. Зная это, администрация нашей филармонии с самого начала присвоили нам совсем другие ставки, так называемые камерные, те, что давали музыкантам академических, «серьезных» жанров. Мы стали первыми представителями неакадемичесого жанра, получившими камерные ставки. Они были гораздо выше вокально-инструментальных, а главное — престижными и с более разветвленной сеткой в сторону увеличения. Все российские филармонии были в подчинении Министерства Культуры РСФСР, а Министерство Культуры СССР ведало как Союзными республиками, так и Россией. Это было нелепое соподчинение в сфере власти, лишавшее самостоятельности чиновников Российского министерства. Я уже тогда понял, слоняясь по кабинетам с просьбами дать нам аппаратуру, что Россия была самой бесправной из республик в системе Советского Союза. Самым простым доказательством этого служило то, что российские коллективы не могли приобрести себе аппаратуру за конвертируемую валюту, а узбекские, казахские, украинские или белорусские — приобретали. Их министерства имели валюту, а для коллективов РСФСР отпускались лишь деньги стран народной демократии чешские кроны, венгерские форинты, польские злотые. Поэтому республиканские коллективы работали на

«Динакордах» и «Пивеях», а российские — на «Беагах» или «Регентах». Но у нас не было и этого. С присвоением ставок тоже было двоевластие, и мы попали в эту мельницу. Заместителем Министра Культуры СССР, члена Политбюро ЦК КПСС — Демичева был тогда некто Кухарский, на деле вершивший всю культурную политику в масштабах страны. Он снискал себе уже тогда недобрую славу среди творческих людей, будучи очень жестким официально-советским чиновником правого толка. Его все боялись и не любили, даже в среде обычных аппаратных служащих. Каким образом до него дошла информация о таком незначительном, по его масштабам, событии, как ставки какого-то там ансамбля «Арсенал», я не знаю. Но, доволно скоро, нам перестали присылать из Калининграда нашу законную зарплату, объяснив это тем, что из Минкульта СССР за подписью Кухарского пришло распоряжение отменить наши камерные ставки и присвоить вокально-инструментальные. Дирекция филармонии обратилась к непосредственному начальству — в Минкульт РСФСР, и получило указание от Фляркoвского считать наши камерные ставки в силе. Нам начали выплачивать какие-то условные деньги с условием дальнейшего пересчета, а борьба двух министерств все продолжалась и закончилась она не скоро, более, чем через год, когда мы работали уже без вокалистов и слово «вокально-инструментальные» стало окончательно неприменимым по отношению к «Арсеналу».

Одним из факторов, сыгравших решающую роль в, казалось-бы, безнадежной борьбе за выживание «Арсенала» в советском официозе, оказался высокий профессионализм как всего ансамбля, так и всех его членов в отдельности. После первых же гастролей в местных газетах начали выходить не просто положительные, а какие-то панегирические статьи с оценкой нашей программы. Поначалу это были вечерние или комсомольские газеты, местные партийные печатные органы молчали. Во многих городах нашлись замечательные журналисты и музыковеды, которые искренне оказали нашему ансамблю очень мощную и своевременную поддержку. В начале второй половины семидесятых на советской эстраде царил такой примитив, такая халтура и продажность, что появление «фирменного» ансамбля, исполнявшего наряду с западными хитами подчас очень сложную инструментальную музыку, да еще с элементами классики и фольклора, имело колоссальный резонанс как среди публики, так и в среде профессионалов. Достаточно вспомнить мои опыты по совмещению политональной музыки с ранним «фанки» в пьесе «Опасная игра», или попытки подражать средневековому французскому композитору Гийому Де

Машо в «Башне из слоновой кости». Вслед за провинциальной прессой, которая несомненно фиксировалась где-то и кем-то в Москве, поскольку мы продолжали находиться «под колпаком», начали появляться статьи об «Арсенале», в центральных комсомольско-молодежных журналах типа «Смены». На этот раз за дело взялись такие изощренные в деле прикрытия своих авторы, как Леонид Переверзев или Аркадий Петров. Постепенно в общественном сознании стала накапливаться положительная информация, способствующая укреплению позиций «Арсенала». Ореол подпольного мученничества стал забываться и отходить в прошлое, тем более, что он был актуален лишь для Московской богемы, а в провинции нас впервые услышали уже с официальной сцены. Но все прекрасно понимали, что возможности у нас ограничены, что в центральной прессе, по радио и телевидению о нас нет ни слова, что записей мы сделать не можем. Поэтому первые годы гастролей сопровождались нездоровым, повышенным ажиотажем, что явилось мощнейшим положительным моментом, поскольку мы начали приносить ощутимые доходы государству, давая по несколько аншлаговых концертов в каждом городе. Расформировывать такой коллектив стало невыгодным, все равно, что зарезать курицу, несущую золтые яйца.

Но это все проявилось позднее. А пока, осенью 1976 года, нас ждал один сюрприз. Мне позвонили из Минкульта СССР и попросили явиться к одному из помощников Демичева, товарищу Дюжеву. Впервые в жизни я попал на прием такого уровня. Интуитивно, по характеру самого звонка, я понял, что это не вызов «на ковер», а скорее что-то обратное, но что, было невдомек. После некоторого ожидания в приемной меня пригласили в просторный кабинет, где очень доброжелательный человек сказал, что скоро в Доме Посла США будет праздноваться 200-летие Соединенных Штатов, и должен состояться прием для советских высокопоставленных лиц, а также концерт, посвященный истории американской музыки. Выяснилось, что Посол США в Москве, господин Уолтер Стессел, недавно покинувший СССР, написал тов. Демичеву письмо, в котором попросил, чтобы музыкальная часть этого приема была сыграна ансамблем «Арсенал», который уже однажды выступал в «Спасо Хаузе» в 1974 году. Здесь необходимо напомнить, что 1976 год был пиком детанта, потепления отношений меджу Востоком и Западом, а также годом подписания Хельсинских соглашений. Так что, шаг навстречу просьбе Посла, который вообще умудрился оставить о себе теплые воспоминания у наших чиновников и дипломатов, был бы в данной ситуации весьма уместен. Товарищ Дюжев, рассказав о предстоящем праздновании 200-летней

годовщины американской демократии, уверил меня, что он полностью мне доверяет, что слышал много хорошего об «Арсенале», и надеется, что мы не подведем и не уроним честь советского джаза. Никаких угроз или намеков, только выражение доверия, и без особого пафоса. На прощанье он сказал, что мне будет необходимо встретиться с Советником Посла США по культуре мистером Раймондом Бенсоном в его квартире, в здании самого посольства, и согласовать с ним программу концерта. При этом он добавил, чтобы я не беспокоился, посещение посольства согласовано, а официальное приглашение мне передадут позднее. После этого мне позвонил Леонид Переверзев и сказал, что ведение концерта поручено ему. Мы встретились с ним и, до моего свидания с Р.Бенсоном обсудили, как лучше построить концерт. Мы пришли к общему мнению, что, учитывая присутствие на этом приеме большого числа наших чиновников, «Арсенал» должен использовать этот шанс и показать не только программу, относящуюся к истории американской культуры, а и свою музыку, чтобы не выглядеть в глазах этой публики лишь в качестве иллюстраторов.

Мне предстояло идти на встречу с Советником американского посла по культуре, причем не в Спасо Хауз, который является резиденцией посла, а в само здание посольства США, что на улице Чайковского, во двор которого лет двадцать назад мы глядели из дома Феликса Соловьева как в потусторонний мир. Причем в этот раз у меня не было никакого страха за последствия, который я испытывал во время первого концерта в 1974 году. Мне прислали официальное приглашение для входа в здание посольства и вот я оказался перед будкой с «милиционером» рядом с аркой-подворотней, из которой иногда выезжали роскошные машины, завораживавшие проходивших мимо пешеходов. Дежурный вышел из будки при моем приближении к проходу в подъезд, где проживал г-н Бенсон, я предъявил ему приглашение, после чего он попросил меня предъявить паспорт. Я увидел, как он зашел с ним в будку и стал внимательно рассмтривать мой документ. При этом я сквозь стекло заметил, что губы дежурного еле заметно шевелятся. Я сообразил, что он не просто проверяет, а быстро наговаривает, не то на магнитофон, не то в переговорное устройство основные данные паспорта. Может быть, мне все это показалось, но в любом случае позабавило. Было ясно, что перед американцами наши охранники не хотят показывать всей степени своей бдительности. Как ни странно, визит к мистеру Бенсону оставил у меня не совсем приятные воспоминания, вопреки радужным предвкушениям. Когда я вошел в его аппартаменты, то встретил

очень высокого подтянутого господина, напоминавшего всем своим обликом нашего чиновника-дипломата, по одежде, прическе и манерам. Главное, что я отметил, войдя в холл дипломатической казенной квартиры, это звуки классической музыки, кажется Листа, которые нежно лились из динамиков вместо полагавшегося, как мне представлялось, джаза. В процессе дальнейшего общения м-р. Бенсон нарочито давал понять, что он не особый любитель и знаток джазового искусства. А обсуждали мы программу юбилейного концерта. Нам предстояло отразить весь ход развития американской музыки, начиная от госпел, блюза, рэгтаймов, диксиленда, свинга, бибопа и современнного джаза, до джаз-рока, соул и фанки. Обсуждение проходило непросто, поскольку обнаружились некоторые расхождения в концепции построения программы. Учитывая, что на этом приеме основными гостями будут советские чиновники из МИДа, других министерств, института США и Канады и прочих заведений, я понимал какую роль такой концерт может сыграть для нашего ансамбля. Поэтому я поставил обязательным условием включение в программу наших собственных пьес. Хотелось доказать тем, кто решает наши судьбы, что мы не просто подражатели Запада, а люди творческие, делающие попытки найти свое лицо в современной музыке. Этот концерт был единственным шансом показать официальным властям то, что мы реально делаем. Ведь тогда начальство высших эшелонов чаще всего не опускалось до того, чтобы самим вникать в суть того, что запретить или поощрить. Это решали их подчиненные, чиновники низших уровней, корумпированные и трусливые перестраховщики. Заманить большого начальника на просмотр выставки, концерта или спектакля было крайне непросто. Он присылал заместителей. Ну, а в нашем случае было еще сложнее ведь в Москве «Арсеналу» выступать было запрещено.

На предложение исполнить собственные пьесы мистер Бенсон сразу отреагировал отрицательно, сказав, что это вечер американской музыки, а не советской. Я понял, что передо мной обычный бюрократ, подходящий к делу с формальных позиций, и даже не очень понимающий, в какой ситуации находимся мы, да и все музыканты, играющие джаз и рок здесь, в СССР. Тогда мне пришлось прибегнуть к хитрости и объяснить ему, что исполнение нами своей музыки в стиле джаз-рок на этом концерте докажет всем, какое огромное влияние оказала американская культура на советскую молодежь. Против такого идеологического аргумента Бенсон устоять не смог и мы приняли решение сделать концерт в трех отделениях. Причем в начале должна исполняться вся традиционная музыка от раннего блюза

до современного джаза, затем, во втором отделении — наши собственные пьесы, а в третьем отделении, как апофеоз американский джаз-рок типа «Chicago» или «Blood, Sweat and Tears». Так оно и произошло. Правда, для того, чтобы показать музыку в стиле Нью-Орлеанского диксиленда, мы пригласили ансамбль Владислева Грачева, лучший тогда в Москве диксиленд-бэнд. Игорь Саульский спел блюз, мы продемонстрировали свинг, бибоп и модальный джаз. Во втором отделении мы исполнили мои пьесы «Опасная игра» и «Башня из слоновой кости», а также композицию польского саксофониста Збигнева Намысловского «Куявяк становится фанки», сделанного на основе народного танца куявяк. Я нарочно выбрал для этого концерта сложные в гармоническом и ритмическом отношении пьесы, построенные на средневековой европейской музыке и славянском фольклоре, чтобы показать, что и мы не лыком шиты. Я думаю, то выступление в Спасо Хаузе укрепило наше общественное положение, хотя упоминаний о нем в советской прессе не было. Зато они были в американских средствах массовой информации. Далее наша концертная жизнь пошла по расписанию, которое составлялось Росконцертом на полтора-два года вперед, ведь мы жили в стране, где все планировалось, в стране пятилеток. Я окунулся в совсем иную жизнь. Самолеты, поезда, аэропорты, вокзалы, гостиницы, автобусы, рестораны, столовые и буфеты — все это стало главным местом проживания и пребывания. Домашняя пища сменилась казенной, московское снабжение показалось раем по сравнению с дефицитом еды в провинции. Холод в зимних гостиничных номерах, тараканы и мыши, сломанные краны и унитазы, отсутствие лампочек даже в люксах, вечно орущие горничные. Задержки вылета самолетов, посадки на проходящие поезда с битлетами без указания мест в вагоне, многочасовые переезды между городами в автобусах по ледяному шоссе, с угрозой аварий, смена часовых поясов, климата, воды, культуры и речи. Вот краткая характеристика того, к чему необходимо было приспособиться после привычной и удобной столичной жизни. И мы приспособились, причем даже с каким-то мазохистским удовольствием. На каждую из трудностей было выработано свое противоядие, но общим спасительным средством на все случаи жизни оставался лишь юмор, с которым воспринималась эта неказистая действительность. В мире советских гастролеров уже давно бытовали многочисленные «хохмы» по поводу всех «накладок», встречавшихся на каждом шагу. Очень часто, приезжая рано утром на поезде в како-нибудь город, выгружаясь с вещами и инструментами на привокзальную площадь мы обнаруживали, что нас никто не встречает. Нет ни

администраитора местной филармонии, ни автобуса. Филармония еще не работает, поэтому звонить некуда. Эта, достаточно банальная ситуация в артистической среде называлась «Картина Репина» (имелась в виду картина Репина «Не ждали»). В таком случае тут же ловился «левый» автобус за червонец, все садились и ехали в первую попавшуюся гостиницу и оттуда обзванивали все оставшиеся, чтобы узнать, где на нас заказаны места.

Нередко убогость нашей тогдашней действительности оказывалась сама по себе достаточно комичной. Одна из првых тяжелых гастролей зимой 1976-77 года была по Уралу. Мы тогда впервые попали в город Пермь, про который еще раньше слышали такую шутку, что ему присвоено звание города-героя по статье «60 лет без мяса». Этот город, который во время войны принял массу беженцев организаций и предприятий, в основном из Ленинграда, многие из которых, в частности, основная часть труппы Кировского театра оперы и балета, остались там и после войны, — был затем обойден вниманием центра и снабжался по самой низшей категории. В то время по всей стране был введен так называемый «рыбный день», по-моему, вторник, когда во всех точках общепита не разрешалось продавать блюд из мяса, в целях его экономии. Появились в меню нелепые изделия в виде рыбных сосисок, котлет, рагу и т. п. Советский народ, тихо бурча, постепенно смирился с этим. В Перми нам пришлось столкнуться с еще одним нововведением. Прийдя пообедать в убогий гостиничный ресторан, мы увидели объявление, что помимо рыбного дня по четвергам вводится «немясной день». Это означало, что в городе нет и рыбы. В этот день пришлось довольствоваться морковными котлетами, сырниками и блинчиками. В принципе, я всегда любил такую пищу, но на гастролях, когда надо по несколько часов дуть в саксофон на репетиции и на концерте, без куска мяса продержаться было трудно. На этот случай я возил с собой орехи, а иногда и копченую колбасу. Но ее достать было нелегко и, вдобавок, я колбасу в принципе всегда недолюбливал.

Город Пермь оказался своеобразным во многих отношениях. На его примере я понял, что чем хуже снабжение в городе, тем лучше там воспринимают жесткую современную музыку. Вопреки всем социологическим догмам, согласно которым сперва физическое начало, а уж потом духовное, совершенно необеспеченная а материальном отношении публика оказалась наиболее восприимчивой к энергичной музыке. Я думаю, что обозленность доведенной до крайности молодежи находила выход в нашей музыке, вдобавок имевшей привкус

полузапретности. Выражалось это в очень чутком отклике на малейшие нюансы по ходу исполнения пьес, в аплодисментах на удачные моменты по ходу импровизаций. Города Урала и Сибири, где проживало множество бывших ссыльных и политзаключенных, а также оставшихся эвакуированных из Москвы и Ленинграда вспоминаются мне как очаги особой культуры. Именно в Перми мне пришлось встретиться с легендарным человеком — Генрихом Романовичем Терпиловским, знатоком и теоретиком джаза, отсидевшим в сталинских лагерях девятнадцать лет. До войны он занимался джазом в Ленинграде и первый срок получил после убийства Кирова, как СОЭ (социально опасный элемент). Тогда под этим предлогом «заметали» нежелательную интеллигенцию. Затем пошли процессы над троцкистами и ему добавили еще шестнадцать уже по более серьезной статье. По освобождении он так и остался в Перми и работал последние годы своей жизни музыкальным обозревателем газеты «Вечерняя Пермь». Когда он пришел ко мне в гостиницу брать интервью для своей статьи, я знал, кто это такой, поскольку давно интересовался историей советского джаза. Его образ навсегда запал мне в душу. Это был персонаж из спектакля о далеких дореволюционных временах, а я был часть этого спектакля. Генрих Терпиловский выглядел и вел себя как настоящий аристократ, это был очень высокий, худощавый и подтянутый старик (ему уже было под девяносто), с тростью, с манерой говорить на правильном русском языке, с благородством, которое не вытравил даже ГУЛАГ. Самое поразительное, что, при всей архаичности своего имиджа, он проявил самые модернистские знания в области джаза и абсолютную терпимость к моим экспериментам в сфере джаз-рока, не в пример гораздо более молодым критикам и журналистам. Его статьи о наших концертах в местной «Вечерке», которые я получал обычно позднее по почте, были написаны с полным пониманием того, что мы делаем.

Гастрольная жизнь, несмотря на все ее невзгоды, имела массу прекрасных сторон. Тогда почти во всех крупных городах имелись так называемые «барахолки» или «толчки», чего не могло быть в Москве. При дефиците на все виды товаров это было единственное место, где можно было достать почти все, что хочешь, от старья до модных зарубежных шмоток. За несколько дней пребывания в каком-нибудь городе мы обязательно посещали местный толчок. Поскольку власти как могли боролись с этим явлением, барахолки обычно загонялись на самую окраину города, в необорудованное место с грязью по колено, без подъездных дорог, в отдалении от общественного транспорта. Обычно мы брали туда такси, скинувшись на несколько человек.

Практически, я так ничего и не купил себе за много лет хождения по толкучкам, но удовольствие от посещения их и разглядывания товаров получал большое. Это были островки свободного рынка, существовавшего вопреки всяким запретам. Самая роскошная толкучка была, конечно в Одессе. За ней шла по размаху калининградская. Это были портовые города, где все снабжение шло через моряков. Правда товары, привозимые моряками, были все одинаковые, третьесортные, купленные по бросовым ценам в одном и том же месте, где-нибудь в Гамбурге. Но тогда это значения не имело, так как в Союзе все равно ничего не было. И все-таки, советская власть постепенно прикрыла толкучки в начале 80-х. В некоторых местах они были просто перенесены за десятки километров от города, как в Калининграде, и перестали портить облик социалистических городов. Сейчас, когда видишь на каждом шагу хорошо организованные оптовые рынки, обслуживаемые «челноками», становиться как-то грустно от прошлой нелепости.

Одним из развлечений в городах на гастролях стало, как это ни покажется странным, посещение местных хозмагов. В Москве в хозяйственных магазинах был очень бедный ассортимент товаров. А в провинциальных городах, где работали многие крупные заводы, в том числе предприятия военно-промышленного комплекса, в местные магазины попадали изделия их побочного производства, которые до Москвы не доходили. Согласно постановлению одного из съездов КПСС, крупные предприятия обязывались производить предметы так называемого «культбыта» — электро-бытовые товары, посуду, столярные и слесарные инструменты, радиоаппаратуру и многое другое. В провинциальном магазине можно было свободно купить такое, о чем в Москве и не мечталось. Например, компактный кипятильник на 750 ватт, набор часовых отверток, маленькие плоскогубцы, тостер, электрогрелку, электронный аппарат для измерения давления, скальпели, портативный фен, термос, тройник, удлиннитель. Трудно сейчас поверить, но это и многое другое было дефицитом. После каждой гастрольной поездки я начал привозить домой хозтовары, это стало своеобразным хобби. В «Арсенале» был один музыкант, фамилию которого я не назову, который так увлекся покупками хозяйственного дефицита, что это стало для него главным, а музыка временно отошла на задний план. Он стал постоянно опаздывать к выезду из гостиницы на концерт. Ансамбль ждал его одного, сидя в автобусе, когда он появлялся, увешенный коробками после похода по магазинам, срочно нес все это в номер и лишь тогда выходил с инструментом, задержав в результате репетицию и настройку на

полчаса. Мне пришлось расстаться с ним, так как он подавал дурной пример другим. Приходилось расставаться с хорошими музыкантами и по другой причине, когда они, используя ситуацию дефицита в стране, занимались на гастролях обычной фарцовкой, возя с собой целые чемоданы фирменных джинсов. Скрыть это от меня и от коллектива было трудно, поскольку каждый гастролер обычно стремиться брать в поездку минимальное количество вещей, чтобы получилось два места инструмент и сумка через плечо. Чемодан старались не брать, чтобы не сдавать ничего в багаж а аэропорту. А когда кто-то появлялся с сумкой и с огромным чемоданом, становилось ясно, для чего это все предназначено. В принципе я против фарцовки ничего не имел, считая это формой западного предпринимательства. Но меня начинало бесить от того, что член нашего коллектива, с таким трудом пробившегося на официальную работу, ставит под удар все дело. Ведь тогда за спекуляцию, то есть обычную перепродажу вещей, полагалась статья и приличный срок, причем органы ОБХСС и милиция просто охотились за спекулянтами. Если бы кто-то из нашего коллектива попался на фарцовке, то у нас могли быть большие неприятности, вплоть до расформирования ансамбля, смотря к кому попадет это дело. А ведь были моменты, когда в гостиничный номер к одному из наших музыкантов приходило столько народа за джинсами, что возникало нечто вроде очереди. Вот и приходилось рубить по живому и менять людей, казавшихся незаменимыми.

Превращение из затравленных подпольщиков в профессиональных гастролеров было непростым с психологической точки зрения. Многие музыканты оказались неготовыми к этому. Прежде всего, это касалось того состояния ответственности, если не трепета перед зрителем, перед самой сценой, которое должен испытывать настоящий артист. Я бы назвал это артистизмом. Нам всем необходимо было им овладеть. Профессиональные актеры по нескольку лет учатся в театральных училищах и институтах тому, как ходить по сцене, как на ней стоять, когда все внимание зрителя сосредоточено на ком-то другом, как кланяться и уходить за кулисы. А для музыканта, да еще ипровизатора, артистизм состоит еще и в том, чтобы не только хорошо и добросовестно сыграть свою партию, а донести до зрителя смысл своей музыки, показать, как тебе приятно играть, или как тебе трудно играть, или наоборот — как легко тебе даются сложные пассажи. Любое действие, подчеркивающее что-либо еще, кроме самой музыки, налаживает дополнительный контакт с публикой, помогая ей слушать то, что ты играешь.

Единственно, кто не обращает внимания на наличие артистизма у музыкантов, это критик-музыковед или сухой профессионал, которому и так все понятно (как ему кажется). Такие люди воспринимают концерт чисто формально, фиксируя не музыку, а отдельные ее составляющие схему пьесы, гармонию, мелодию. Так рентгенолог общается с пациентом, разглядывая его скелет. Когда знаешь, что на концерте присутствуют подобные люди, то это мешает и нужно немалое улилие воли, чтобы не обращать внимания на этот факт.

Артистизм может проявляться у музыканта в разной степени, от скромной раскрепощенности и естественности поведения, до специально отработанного сценического имиджа и набора поведенческих приемов, делающих его шоуменом. Как примеры яркого джазового шоуменства можно привести Кэба Кэллоуэя, Луиса Армстронга, Диззи Гиллеспи, Сан Ра, Дона Черри. Я бывал на многих фестивалях за рубежом, но ни разу не видел, чтобы джазовые звезды были на сцене индиферентными, неартистичными. Главный из отработанных приемов, свойственный большинству великих музыкантов — это постоянное выражение радости, благодарности зрителям, причем неподдельное, абсолютно искреннее, и безо всякого заискивания. Исключение составляют те музыканты, которые создают нарочито мрачный образ или с рождения находятся в нем, как, например, саксофонист Арчи Шепп или пианист Телониус Монк.

В нашей отечественнной практике среди джазовых музыкантов, начиная с 60-х годов, сложилась довольно неприятная традиция отрицательного отношения к проявлениям артистизма на сцене. На слэнге она выражалась обычно так: «Чувак, главное клево слабать, а остальное все понтяра!». Эта боязнь «понтяры», эта ложная честность перед зрителем была, по сути дела, всего лишь маскировкой неумения вести себя на сцене, оправданием отсутствия артистизма. Я все это прекрасно понимал, хотя мне ни в коем случае не хотелось уподоблять «Арсенал» советским ВИА, которые разучивали какие-то па или групповые хождения в унисон с ритмом, совместные повороты и натянутые улыбки. Но действительность была такова, что большинство музыкантов нашего ансамбля пока неловко чувствовали себя перед зрителями, попросту говоря стеснялись. Особенно это касалось секции духовых инструментов, гитариста и бас-гитариста, которые все время стояли на виду у публики. Исключение составлял клавишник Игорь Саульский (сын известного композитора) и певец Мехрдад Бади. У таких людей артистизм врожденный. Удовольствие, которое они получали от своего музицирования, и было залогом их успеха у зрителей. С

остальными приходилось как-то заниматься, проводить ненавязчивые беседы, но делать это осторожно, поскольку некоторые даже обижались и зажимались еще больше.

Несмотря ни на что, наши концерты проходили с огромным успехом, при аншлагах, с восторженными отзывами в прессе. На официальной советской эстраде подобного еще не было, поэтому все стремились посмотреть и послушать, тем более, что исполнялись фрагменты из «Jesus Christ Superstar» и модные хиты на английском языке. В середине 70-х молодежная аудитория еще разделялась на тех, кто мог слушать рок-музыку или джаз-рок только на английском языке и тех, кто уже перешел на слушание русскоязычных групп домашнего разлива. В тот период, до осени 1977 года, когда мы работали с вокалистами, Мехрдадом Бади (по прозвищу «Макар») и Тамарой Квирквелиея, в нашем репертуаре было две пьесы с русскоязычными текстами. Первая преставляла собой часть моей «Сюиты ля бемоль мажор», где был использован замечательный текст Расула Гамзатова в переводе Якова Козловского «Когда поднимешься к вершинам синим…». Вторая была сделана мной на основе песни Андрея Макаревича «Флаг над замком». Я обратился к творчеству Макаревича в момент, когда нам надо было проходить разные официальные прослушивания и продемонстрировать, что наши певцы умеют петь и по-русски. Игорь Саульский, который играл до этого в «Машине времени», познакомил меня с Андреем, учившимся тогда в моем бывшем Архитектурном институте. Я выбрал несколько текстов, среди которых было одно стихотворение, поразившее меня своим глубоким юношеским пессимизмом и напомнившее мое собственное состояние гордого одиночества в период взросления. Посудите сами:

Как легко решить, что ты слаб, чтобы мир изменить
Опустить над крепостью флаг и ворота открыть.
Пусть толпа войдет в город твой, пусть цветы оборвет
И тебя в суматохе людской там никто не найдет
Но как трудно стерпеть и сберечь все цветы
И сквозь холод и мрак
Поднимать на мачте мечты
Свой единственный флаг

Это было сделано в лучших традициях поэзии начала века, в духе упадочного символизма. Здесь и «холод и мрак», в котором существует герой с его единственным флагом и враждебная толпа, способная лишь губить цветы. Мне это показалось очень близким, несмотря на мой зрелый возраст и крайний прагматизм.

Я сделал оркестровку, превратившую эту песню в пьесу с большой долей инструментальной музыки.

Позднее, во время гастролей мы иногда вставляли русскоязычные пьесы в концерты, но редко, тоько когда заявлялось начальство. Обычно во время исполнения «Флага над замком» я покидал сцену, чтобы немного одтохнуть за кулисами, и к ее исполнению не прислушивался. Но однажды, стоя у самого края кулисы, я случайно обратил внимание на то, что пел Мехрдад Бади и с ужасом услышал, что в том месте, где надо петь «поднимать на мачте мечты…» он спокойно поет «опускать на мачте мечты свой единственный флаг». Тут только я понял, что Макар поет песни как музыку, не придавая значения словам. Его оправдывало то, что русский язык никогда по-настоящему не был для него не родным, хотя он и родился в СССР. По происхождению он перс. Его родители иранские беженцы, спасшиеся у нас от преследования шаха после неудачной попытки государственного переворота 1947 года в Тегеране.

Больше я эту песню в концерты не вставлял. К тому же назрела ситуация, при которой «Арсеналу» надо было вообще расставаться с вокалом и переходить на испролнение сугубо инструментальной музыки. Мехрдад Бади, не бывший гражданином СССР, собирался уезжать в Лондон учиться в музыкальном колежде. Его пребывание там собирались оплачивать иранские родственники и, в первую очередь, его мать, поэтесса Жале, член Союза писателей СССР, живущая в Москве. Он неплохо там устроился, стал профессиональным музыкантом, иногда наведывается в Москву. Певица Тамара Квирквелия собиралась замуж за итальянца и, естественно, рано или поздно уехала бы за кордон. Но главное было не в этом. Постепенно роль и доля инструментальной музыки в концертах «Арсенала» настолько возросли, что произошло невероятное — вокальные номера, самое, казалось бы, привлекательное на эстраде, стали проходить с меньшим успехом. И вот однажды, летом 1977 года, в Минске я отважился на эксперимент. Перед одним из концертов у нас с Макаром произошел какой-то незначительный конфликт дисциплинарного типа, который я использовал для того, чтобы сказать ему, что сегодня он в концерте не участвует. Он даже не поверил ушам, поскольку трудно было представить тогда себе концерт без пения, тем более, что у Макара уже была масса поклонников. Еще во времена сидения «Арсенала» в подполье Мехрдад Бади записался на ставшей очень популярной пластинке «По волнам моей памяти» с песнями Давида Тухманова. Макар, предвкушая провал концерта, пошел в зал и стал свидетелем успеха чисто инструментальной программы. Мы доработали до

отпуска в старом составе, а с сентября 1977 года оба вокалиста уволились, а новых я и не стал искать. Так начался новый период в жизни ансамбля. Особых замен в составе не произошло, кроме одной и существенной. Ушел клавишник Игорь Саульский, который замыслил эмигрировать, что и сделал позднее, а на его место вернулся Вячеслав Горский, который начинал с нами еще в 1973 году.

Осенью 1977 года в «Арсенал» пришла женщина, которую назначили директором коллектива от Калининградской филармонии Ирина Александровна Карпатова, ставшая на долгие годы родным человеком для всех, кто работал в ансамбле, сделавшая для «Арсенала» столько хорошего, что невозможно даже переоценить. С ней наши дела наладились во многих отношениях, а главное — я смог переложить на ее плечи часть оганизационной работы и больше уделять времени оркестровкам. Она оказалась настоящим профессионалом своего дела, настоящим администратором, До этого она всю жизнь проработала виолончелисткой, испытав все, что положено гастролеру. Ее знали и любили во всех филармониях страны. Согласно неписанным традициям, она всегда таскала с собой в поездках сумки с подарками для своих друзей из других филармоний. Войдя в круг ее знакомых, я обнаружил некое специфическое братство людей, тесно связанных между собой такой неповторимой профессией, как советский филармонический эстрадный администратор. Меня поразила та теплота и даже любовь, с которой они относились друг к другу, ведь их работа была настолько сложной в условиях страны, где сложности создавались на каждом шагу. Для того, чтобы выполнить свои прямые обязанности — достать билеты для коллектива на самолет или поезд, разместить людей в гостинице, отвести ансамбль на концертную площадку в автобусе и многое другое, нужно было каждый раз, как говорят «встать на уши», ведь ни билетов, ни номеров в гостиницах, ни автобусов никогда просто так заполучить было невозможно. На все был тотальный дефицит, чаще всего создаваемый искусственно. За взятки или услуги можно было достать все, а настоящие администраторы умели давать взятки и не попадаться, поскольку те, кто взяток не брал или, главным образом те, кому их просто не доставалось, боролись с этим явлением и небезуспешно. За взяткочничество тогда садилось немало людей, в том числе администраторов концертных организаций. Бывалые люди предпочитали бартер, услуга за услугу. Система подарков тоже была эффективной. Это было надежнее. Из Калининграда, где всегда можно было достать хорошую рыбу, Ира Карпатова везла на маршрут сумки этого

продукта. Так как я не переношу запаха рыбы, в вагоне поезда я старался находиться подальше от купе, где располагалась она. Зато на гастролях у нас не было проблем с хорошими номерами в гостиницах, с автобусами и всем прочим. А главная доля привозимого дефицита доставалась подругам, таким же администраторам провинциальных филармоний. Они любили делать подарки друг другу, их дружба была надежной и длилась десятилетиями. Такое было возможно при старой системе взимоотношений, в рамках дурацких запретов, когда сделать добросовестно свое дело и не обойти закон было нельзя.

Постепенно стало ясно, что на «Арсенале» можно зарабатывать деньги. Это сразу заметно улучшило условия нашего существования, за наш приезд филармонии стали бороться, а по приезде в любой город мы уже могли требовать нормальных условий размещения и обслуживания. Арифметика экономических расчетов была проста. Где-то в начале 80-х, отправляясь на маршрут, мы везли с собой заверенные Управлении культуры калининградского облисполкома бумаги, согласно которым за каждый концерт филармония принимающего города должна перечислить в Калининград 540 рублей, из которых примерно половину составляла зарплата восемнадцати человек, музыкантов и персонала «Арсенала», а другая половина шла на содержание нашей филармонии. Если взять среднее число мест в зале на наших коцертах — 1000 человек и помножить на среднюю стоимость билета — 4 рубля, то получаем сумму в 4000 рублей. За вычетом 540 рублей доход местной филармонии с каждого концерта составлял 3460 рублей, в то время как наша филармония имела лишь 270 рублей. Елси мы давали пять концертов в городе, то чистый доход составлял 3460 помноженные на пять за вычетом расходов на гостиницу и на билеты в следующий город. Иногда получались очень солидные по тем масштабам прибыли. Такое распределение доходов было несправедливым по отношению к нашей филармонии, но это было установленное правило, которое было частью государственной экономической системы. Во все советские времена существовали «левые» администраторы, устраивавшие гастроли, минуя официальную систему и прокатывая «звезд» эстрады на договорных началах, но это строго каралось по статье предпринимательства. Все эти деятели рано или поздно садились на небольшие сроки и, выходя на свободу, продолжали это очень прибыльное и рикованноле дело. Ведь утаить от органов ОБХСС концерт популярного певца в городе было невозможно.

«Арсенал» никогда не связывался с «левыми» концертами, да нас особенно и приглашали. У нас постепенно стала складываться

своя аудитория, которая, практически с публикой, посещавшей концерты Кобзона, Пугачевой, Леонтьева или многочисленных ВИА, не пересекалась. На нас стали ходить те, кто любил «фирменную» музыку, относящуюся к совсем другой культурной традиции, несмотря на то, что мы постепенно почти полностью отошли от исполнения пьес зарубежных авторов, играя свою музыку. Фирменность звучания «Арсенала», которой мы добились путем длительного копирования оркестровок «Chicago», «Blood Sweat and Tears», «Mahavishnu Orchestra» или «Weather Report» в начале нашей деятельности, настолько контрастировала с эстетикой ВИА, что многие люди, которые впервые на слышали на концертах, подходили к нам потом и говорили, что они не смогут больше слушать советские вокально-инструментальные ансамбли. Для меня это было очень ценным знаком признания. Особенное удовольствие от общения со своей аудиторией мы начали испытывать, когда попадали в города по второму или третьему разу, на подготовленную почву, к людям, которые ждали от нас чего-то нового. Так появился мощнный дополнительный стимул не только к смене репертуара, а даже к смене стиля, направления, продиктованный желанием в очередной раз поразить своих верных почитателей.

Глава 16. Метаморфозы «АРСЕНАЛА»

За время существования ансамбля он несколько раз менял свой стиль, состав музыкантов и технического персонала. Причем, некоторые члены коллектива работали со мной подолгу, проходя через разные периоды. Некоторые уходили и возвращались вновь. Были музыканты, попавшие случайно, просто искавшие работу и притворившиеся моими единомышленниками, что для меня при подборе кадров было крайне важно. Ведь найти себе партнеров, которые мыслят как ты и нацеленных именно на определенный подход к музыке, было крайне сложно. Но проверить человека, понять, кто он на самом деле, можно было лишь взяв его на работу, а там, как говорится, «вскрытие покажет». Я не принимал на работу слабых в профессиональном отношении музыкантов. Как правило, это были уже известные в нашем кругу люди, либо из джазовой, либо из рок-среды. Готовых мастеров джаз-рока просто еще не успело появиться, ведь мы были первыми. Для того, чтобы стать мастером такого синтетического жанра, как джаз-рок, надо быть для начала хотя бы терпимым ко всем видам музыки. В этом и заключалась главная проблема. Джазмены считали рок музыкой второго сорта, а рок-музыканты чаще всего с огромным трудом шли на освоение джазовых гармоний и принципов обыгрывания аккордов. А в «Арсенале» от исполнителя требовалось как ощущение рок-музыканта, так и мастерство джазмена-импровизатора. Кроме всего прочего, с самого начала я стал вводить в нашу музыку элементы классики и самой разной народной музыки, от славянской до китайской. А это требовало от исполнителей не просто терпимости, а большого труда и знаний.

Приходя в «Арсенал», некоторые музыканты так и не пожелали или не смогли перестроиться, освоить новую для них идеологию и исполнительскую технику. Рано или поздно нам приходилось расставаться. Ведь такой человек неизбежно переставал притворяться, терял интерес к работе. Несмотря на технически безукоризненное исполнение своих соло, он оставлял публику абсолютно равнодушной, поскольку от него не исходило того удовольствия, той особой энергии, которая идет от фанатика своей музыки. Слушатели, сидящие в зале, в независимлсти от степени их посвященности в тонкости жанра, всегда точно чувствуют эту разницу; так что, музыканту, играющему мастерски, но без энтузиазма и убежденности, обычно не аплодируют. А для концерта это большая потеря, так как во время

равнодушных соло теряется живая нить контакта с аудиторией, который восстановить потом нелегко. У настоящих профессионалов такого быть не может, они обязаны держать зал в напряжении и восторге от начала до конца.

Но основной костяк анасмбля все же составляли те, кто проникался главной идеей — поиска сплава разных направлений, несмотря на их кажущуюся несовместимость. В первый период нашей профессиональной работы это были: клавишники Игорь Саульский и Вячеслав Горский, гитарист Виталий Розенберг, бас-гитаристы Виктор Заикин и Анатолий Куликов, барабанщик Станислав Коростелев, исполнитель на перкашн (народные ударные инструменты — конго, бонги, маракасы и т. п.) Валерий Демин и группа духовых инструментов — Вадим Ахметгареев, Валерий Таушан, Александр Горобец, Анатолий Сизонов и Евгений Пан. С этими музыкантами тогда проблем не было, их не надо было убеждать сыграть что-то, абсолютно новое для них. В это время я начал писать пьесы со сложной структурой, типа «Опасной игры», где применял переменные размеры, когда вместо ровного, привычного драйва не 4\4, появлялись такты на 5\8 или 7\4. Но для молодых музыкантов было гораздо сложнее освоить приемы джазового авангарда, эстетику атональной импровизации, до которой я сам доходил годами. Я уж не говорю о квартово-квинтовой фразировке джазового фанки, идущей от концепций Джона Колтрейна. Все эти науки приходилось осваивать прямо на репетициях, которые иногда превращались в короткие лекции. Без этого нельзя было двигаться дальше. Единственно, чего я не навязывал своим молодым коллегам, так это традиционных форм джаза, особенно бопа, который просто так не дается и может затянуть надолго. Но этого стиля в нашей программе я и не применял. Что касается авангардной атональной музыки, то ее мои молодые коллеги освоили прекрасно. В пьесе «Опасная игра» есть одна часть, где ритм пропадает и три инструмента — саксофон-сопрано, рояль и гитара начинают играть совершенно свободно, создавая нечто вроде трехголосной фуги. Отсутствует тональнось, вернее, она все время произвольно меняется. Все взаимодействме построено на внимательном слушании друг друга. Ничего случайного не должно быть. Кто-то первым задает тему, то есть сочиняет простую мелодию. Остальные, поняв ход мысли, играют нечто, являющееся ответом на нее, а пианист может даже придумать гармонию, беря аккорды. Попеременно инициатива переходит к другим участникам трио, незаметно может возникнуть ритм, музыка из спокойной превращается в энергичную, затем постепенно затихает. Сперва у нас все это не очень-то получалось,

так как начинать играть без нот, без ритма и без гармонической схемы, без правил и ограничений, довольно сложно. Оказывается, на одной голой фантазии музицировать сложнее. Полная свобода в музыке, также как и в жизни, отпугивает. Все эти лозунги о свободе — на самом деле лишь заклинания.

Но мы постепенно достигли потрясающих результатов в свободной музыке. За время многочисленных концертов у нас наладилось такое взаимопонимание, такая интуиция, что иногда мы играли некоторые фразы в унисон, то есть сочиняли одновременно одно и то же. В эти моменты мы даже переглядывадись, не веря своим ушам. Но такое бывало крайне редко, являясь типичным доказательством того, что телепатия существует. Когда мы приехали в 1977 году в Ригу на гастроли, то руководитель местного отделения фирмы «Мелодия» Александр Гривас решил, никого не спрашивая, записать нашу программу в студии, в небольшой старинной кирхе. Мы, естественно, обрадовались, так как в Москве такое было для нас невозможным. Но у нас небыло для записей иного времени, чем по утрам до обеда, ведь по вечерам были концерты. Записываться утром, в пустой студии, да еще экономя силы для концерта, было непросто. Пластинка была записана всего за две смены. Дублей старались не делать, что бы экономить время. Тем не менее, во время исполнения длинных, многочастевых пьес кто-нибудь да ошибался, после чего приходилось играть все с начала. И вот, при повторной записи «Опасной игры», гле исполнялся свободный атональный фрагмент, Александр Гривас, являвшийся, помимо всего прочего, дирижером и оркестровщиком, вдруг заметил, что этот фрагмент звучит иначе, чем в первом варианте. Когда мы зашли в аппаратную, чтобы прослушать только что сделанную запись, он робко спросил, не показалось ли ему это. Когда мы сказали, что каждый раз мы играем эту часть по-новому, он поразился, так как был уверен, что мы играли в этом эпизоде нечто написанное заранее и выученное. Для меня этот факт был приятным доказательством того, что мы достигли какого-то уровня, если опытный музыкант принял наше свободное музицирование за композиторское произведение. Постепенно мы записали четыре пьесы, которые остались на пленке и никакая «Мелодия» не собиралась их издавать. Тогда для издания пластинки надо было попасть в план, который составлялся загодя, на годы вперед. Составляли его какие-то специальные люди, которых я не знал и доступа к ним не имел. Известно было только, что попасть в такой план нелегко даже представителям самого что ни на есть официального искусства. А что уж говорить о нас, идеологических диверсантах. Так мы и уехали из Риги,

довольные, что зафиксировали хоть часть нашей программы, но безо всякогй уверенности в том, что это будет опубликовано.

Запись 1 Запись 2 Запись 3 Запись 4.

1978-й год был годом окончательного становления «Арсенала» как чисто инструментального ансамбля. К этому времени в системе Росконцерта начали работать профессиональные джазовые коллективы — «Аллегро» Николая Левиновского и «Каданс» Германа Лукъянова. Они, также как и мы, гастролировали по необъятному Советскому Союзу, способствуя пропаганде современного джаза и расширяя аудиторию поклонников инструментальной импровизационнй музыки. Постепенно появились на маршрутах замечательные коллективы из Союзных республик — эстонский «Радар», туркменский «Гунеш», латвийский «Магнетик бэнд», литовское трио Ганелин-Тарасов-Ченкасин. «Арсенал» постепенно приобретал в стране свою публику, которая пристально следила за всем, что мы делаем. Наш ансамбль перестал быть в глазах общественности пугалом, запретным плодом, чем-то нелегальным. Отсутствие вокала и вообще более сложная музыка и солидный имидж коллектива возможно отпугнули какую-то часть прежней аудитории. Но зато появилась целая армия новых слушателей, так что публики нам хватало на четыре-пять концертов в каждом городе. Информация об ансамбле стала прорываться не только в местные газеты, а и в центральную прессу. Появились серьезные музыковедческие статьи в таких популярных молодежных журналах, как «Юность» или «Смена».

Когда мы впервые приезжали в какой-нибудь город, нас там уже ждали, зная заранее, что мы будем играть. Одним из знаков нашего общественного признания было то, что «Арсенал» начали проглашать для участия в фестивалях. В 1978 году мы выступили на трех джазовых фестивалях. Этому способствовало мое джазовое прошлое, хотя со времени создания «Арсенала» я себя относил даже больше к рок-культуре, поскольку чувствовал, что имеет место неприязнь к джаз-року, да и ко мне лично, со стороны ортодоксов традиционного джаза. Выступать на джазовых фестивалях, играя джаз-рок, было несколько неуместным. В отличие от обычного концерта, куда приходили лишь те, кто хотел слушать только нас, фестивальная публика явно разделялась на две категории. Более молодые слушатели принимали нас с ажиотажем. Зато любители традиции слушали джаз-рок скептически. Я это чувствовал кожей, а иногда после выступления подходили старые друзья и поклонники, ходившие еще в кафе «Молодежное», и говорили приблизительно так:

«Чувак, бросай ты этот свой рок, вспомни, как ты клево лабал в прежние времена». Я понимал, что наша музыка их не затронула вообще, что они живут в прошлом, в «Молодежном», «Синей птице», «Аэлите». В 1978 году возобновили организацию Московскиз джазовых фестивалей, последний из которых был в 1968 году. «Джаз-78» проходил в кино-концертном зале «Варшава». Фирма «Мелодия» решила тогда зафиксировать некоторые выступления и пригнала «тонваген», то есть специальный автобус со звукозаписывающей аппаратурой. В те времена в СССР никаких авторских прав не действовало, участников фестиваля никто даже не спрсил, согласны ли они записываться и на каких условиях. Это просто даже в голову не приходило, так как считалось, что это большой подарок с их стороны. Правда, этот подарок обернулся в наше время необходимостью выкупать лицензию у «Мелодии» на право переиздания тех записей. Здесь закон о так называемом граммофонном праве был соблюден до конца. На той сборной пластинке, вышедшей под названием «Джаз-78», было опубликрвано две пьесы в исполнении «Арсенала» — моя композиция на тему старинной русской песни «Как при вечере» и «Корни лотоса» Джона Маклафлина Махавишну, названная просто, как индийская мелодия. Запись была очень низкого качества, баланс был выставлен неверно, духовые инструменты инсртументы в некоторых эпизодах просто оказались не слышны. Но мы все равно обрадовались, когда вышла пластинка, дареному коню в зубы не смотрят. Гораздо более важным для нас было в том году, в октябре, выступление на «Джаз Джембори-78» в Варшаве. На этот раз я ехал туда не как член комсомольской делегации, как это было в 1962 году, а как музыкант. Нас посылало министерство культуры официально представлять Советский Союз. Здесь был налицо большой прогресс, хотя одновременно с этим «Арсенал» держали под запретом в отношении концертов в Москве. Распоряжение, спущенное когда-то и кем-то в концертные организации столицы, продолжало действовать. Это было типично для хитрых советских идеологов — показывать иностранцам, что в СССР есть все виды современного искусства, чтобы нейтрализовать высказывания в зарубежной прессе об отсутствии у нас свободы творчества. Поэтому, с ограничениями и очень осторожно, давали работать и не губили единичных представителей разных жанров и направлений, не вполне устраивавших власть с идеологических позиций, но необходимых с политической точки зрения. Мы попали в эту обойму. Я, как человек, побывавший однажды на «Джаз Джембори», представлял себе всю ответственность нашего

выступления там. Отправляясь в Варшаву, где всегда не любили все советское и руссое, используя любой случай показать это, мы рисковали нарваться на отрицательную прессу. Надо было произвести безукоризненное впечатление, чтобы не давать повода для критики. Это было необходимо хотя бы для того, чтобы в будущем министерство не боялось посылать нас снова за границу как представителей советского искусства. Мне кажется, мы эту задачу решили. Выступили без особых ошибок и накладок, несмотря на страшное волнение. Играли автоматически, выручила концертная практика. Волноваться было от чего — в зале и за кулисами нас слушало множество музыкантов с мировым именем, европейских и американских. К нам отнеслись очень тепло, никакой неприязни, как к представителям советской системы, мы не почувствовали. Наоборот, нас принимали скорее как узников этой системы, поскольку мы исполняли музыку, уж очень нетипичную для официального советского искусства. Удивить кого-то исполнительской техникой на фестивале, где участвовали люди выслчайшего мирового уровня, было сложно. Публика и специалисты в большей степени отреагировали на наш стиль и на композиции, если в них было что-то новое. После нашего выступления за кулисы пришел известный польский певец и композитор Чеслав Немен и выразил свои самые хорошие ощущения от музыки, выделив пьесу «Как при вечере», которую для этого фестиваля мы переименовали в «Забытую песню». Поляки записали наше выступление и потом хотели издать в виде пластинки, но по каким-то причинам этого не случилось. У меня сохранилась копия этой пленки, где зафиксирована еще одна моя пьеса, основанная на элементах сибирского фольклора — Танец шамана.

После окончания фестивальных концертов мы отправились в небольшое турне по Польше, согласно традиции фестиваля, когда его участники дают бесплатные концерты, чтобы поддержать финансово это мероприятие. Мы попали в бригаду с квартетом легендарного американского саксофониста Декстера Гордона. Когда мы прибыли в Краков, нас сразу отвезли на площадку, где техники начали монтировать аппаратуру, ставить ударную установку, микрофоны и многое другое. Музыканты расположились в гримуборных за кулисами. Я попал в небольшую комнату, где стояло довольно приличное пианино. Делать было абсолютно нечего и я сел за инстумент и начал наигрывать джазовую балладу «Body and Soul». Через некоторое время, услышав звуки фортепиано, в комнату вошел Декстер Гордон с сопрано-саксофоном и потихоньку начал импровизировать вместе со мной. Постепенно в комнату зашли другие музыканты и стали

слушать. Так мы играли с ним довольно долго и с удовольствием. Нас никто не торопил, мы были не на сцене, можно было делать все, что хочешь. Вдобавок Декстер явно находился под кайфом, что было для него обычным состоянием. Это был редкий момент какого-то особого состояния, мимолетный контакт, простое расслабление, игра толко для того, чтобы убить время. Я испытал особое удовольствие, и не только от того, что играл с великим мастером. Здесь не надо было ничего доказывать, как это бывает на обычных «джемах», напоминающих соревнование. Когда мы доиграли до конца, я встал из-за пианино и мы пожали друг другу руки. Вблизи Декстер оказался огромного роста, на голову выше меня. Я заметил, что лицом он необычайно похож на Дюка Эллингтона, только с еще большими мешками под глазами. Он решил представиться мне и, постучав себя несколько раз кулаком по груди, сказал: «I am Dexter Gordon from California!». Тогда я на юморе, подражая ему, тоже с силой постучал себя по груди и сказал с неменьшим пафосом: «I am Alexey Kozlov from Moskow!». При слове «Moskow» он как-то сразу отпрянул назад, не то от неожиданности, не от от испуга. Ведь тогда для жителей капстран все, связанное с Советским Союзом, вызывало ощущение угрозы, опасности. На этом наш джем-сэшн и закончился. Уже позднее, во время концерта, где мы выступали перед ним, Декстер Гордон удивился, поняв, что я саксофонист, а не пианист. Как обычно, по возвращении на Родину мы не обнаружили никакой информации в средствах массовой информации о нашем успехе. Обычно спортивные достижения на международных соревнованиях, фурор за рубежом Большого театра или академического хора имени Пятницкого становились обязательной частью культурных новостей программы «Время» и освещались на страницах главных газет. В случае с нашим жанром хранилось упорное молчание. Но то, что мы посепенно становились при надобности визитной карточкой советской культуры на внешних просторах, уже было достижением. По приезде из Польши мы выступили еще на одном джазовом фестивале — «Тбилиси-78». Здесь мы столкнулись с такой темпераментной публикой, какой мне раньше не приходилось видеть. Джаз-рок воспринимался тогда в Тбилиси не только с огромной энергией отдачи, но и с пониманием. Я познакомился там со многими настоящими ценителями современной инструментальной музыки, имевшими богатые коллекции записей и информированными на самом высшем уровне. После этого каждый приезд в Тбилиси был для нас праздником, кроме последних гастролей в конце перестройки, незадолго до кровавых событий 9 апреля 1990 года. Тогда пришлось столкнуться с открытыми антирусскими выпадами на

бытовом уровне, на рынке, на улице, в магазине. Организация концертов и отношение публики остались на том же уровне, но осадок от неприятных реплик в свой адрес в общественных местах несколько омрачил гастроли. Правда, в этот период окончательного развала СССР мы стали натыкаться на проявления национализма практически везде, в разной степени и формах. Сильнее и откровеннее всего в Прибалтике и на Западной Украине. Скрытно и коварно — в Средней Азии.

В 1979 году произошло одно важное событие в истории «Арсенала». Мы впервые за три года профессиональной работы поехали на Украину. В то время это было рискованным делом. Украина, этот традиционный поставщик Генеральных секретарей ЦК КПСС и членов Политбюро, была оплотом партийного консерватизма, святее Папы, правее Маркса и Ленина. Вся страна уже давно говорила с украинским акцентом, смягчая букву «г» или приближая «и» к «ы», произнося «товарищи» как «тоуварышы», чтобы быть подстать Хрущеву, Подгорному или Брежневу. Это было неким культурно-лингвистическим неофициальным стандартом. На Украине действовали свои законы. Все запреты там были суровее. Если в Москве что-то разрешали, где-то послабляли, то на Украине не менялось ничего. Я знал об этом по рассказам украинских джазменов и рок-музыкантов, художников, поэтов и писателей. В конце 60-х годов мне приходилось бывать в Киеве в командировках от института ВНИИТЭ, где я работал. Что касается современной музыки, то с ней там боролись гораздо более рьяно, чем в России. До нас доходили слухи, что после посещения Киева обычными вокально-инструментальными ансамблями, невинными эстрадными коллективами из Москвы, в центральной украинской прессе появлялись разгромные статьи, написанные не с позиций музыкальной критики, а политической точки зрения, с обвинениями в буржуазности, низкопоклонстве, отходе от национальных корней и т. д. После такой прессы, которая сразу доходила до московских цензоров, у коллектива могли быть большие осложнения. Его начинали проверять, устраивать заново прослушивания программы. Могли и расформировать. Зная это, я боялся ехать на Украину. Нам такие проверки были совсем ни к чему. И вот неожиданно из Росконцерта приходит распоряжение, согласно которому «Арсенал» должен принять участие в ежегодном фестивале искусств «Киевская весна». Это означало, что нас признали достойными представлять Российскую Федерацию на традиционных мероприятиях, проводившихся в разных республиках СССР в форме так называемых «фестивалей искусств». Я подумал, что нападок на участников мероприятия

такого уровня быть не должно. Так что мы отправились в Киев без особых опасений. Было лето 1979 года. Когда я пришел на посадку в поезд Москва-Киев, то выяснилось, что в нем едет кроме нас множество коллективов. На перроне стояли музыканты из разных ансамблей, давно не видевшие друг друга. В поезде чувствовалось присутствие богемы. В одном из вагонов ехала Алла Пугачева со своим коллективом. Когда поезд тронулся кто-то из наших музыкантов рассказал мне, что их знакомые из ансамбля Пугачевой, увидя меня на перроне, страшно удивились. Оказывается, до них дошел слух, что я попал в автомобильную катастрофу. Мне стало как-то не по себе, но одновременно я утешил себя мыслью о том, что любой слух является признаком популярности.

В Киеве нас встречали по-праздничному, роскошно расселили, организовали питание, которое тогда было на Украине гораздо более качественным и богатым, чем в России. Концерты наши проходили в замечательном зале «Октябрьский». Публика оказалась самой изысканной и принимала нас так, как будто мы здесь много раз бывали до этого. На одном из концертов, куда пришли некоторые другие участники фестиваля, произошло наше спонтанное выступление, безо всякой репетиции, с фольклорным ансамблем Дмитрия Покровского. Они просто вышли на сцену из зала и присоединились к «Арсеналу» в то время, когда мы исполняли в нашей обработке русскую народную мелодию. Они стали подпевать и танцевать, ходя кругами по сцене. Возникла какая-то особая энергия от этого случайного союза, казалось бы несовместимых жанров. Мы постепенно перешли на привычный жесткий фанк, Куликов начал играть на бас гитаре «слэпом», покровцы стали танцевать более яростно, как в дохристианской Руси. Это был типичный хэппенинг, который воспроизвести или специально организовать невозможно. Для присутствовавшей тогда на концерте киевской публики этот эпизод остался незабываемым. После концерта я познакомился с одним из основных киевских специалистов по современной музыке, сотрудником Киевского радио Николаем Амосовым. Он предложил нам до отъезда из города, с утра записаться в студии радиокомитета. После Риги 1977 года это было второе подобное предложение. Мы записали несколдко пьес, в том числе и одну вместе с ансамблем Покровского. Амосов сделал мне копию этой записи, которую я увез с собой в Москву. Мне удалось опубликовать часть записанных тогда пьес гораздо поздее, в 1994 году, на частной фирме «Anima Vox», на компакт-диске «Неизвестный „Арсенал“», вместе с другими неизданными записями, чудом сохранившимися у меня дома на пленках. Ну, а

после Киева мы сразу поехали в Одессу, тоже на фестиваль искусств, только под названием «Белая акация», где навсегда подружились с особой одесской публикой, оказавшей нам самый грячий прием. За этим последовали приглашения во многие республики Советского Союза на подобные мероприятия. После каждого такого фестиваля мне, как руководителю «Арсенала» вручались традиционные грамоты с тисненой советской геральдикой, с красным знаменем и портретом Ленина, с благодарностью и подписями больших партийных руководителей. Практического толку от всех этих грамот не было никакого, они просто складывались в моем шкафу и больше никогда оттуда не доставались. Это был всего лишь признак того, что нам удалось понемногу врасти в официоз. Так что мысли о разгоне ансамбля стали посещать меня все реже. Да и формальных причин придраться к нам по идеологии практически как бы не было. На английском языке мы петь перестали, тем более — исполнять религиозную рок-оперу. К концу 70-х ситуация в СССР все-таки изменилась. Переменилось отношение к джазу, все гонения постепенно перекинулись на рок-музыку. В среде музыковедов и музыкальных идеологов наметилась тенденция признания и поддержки нашего, советского джаза, основанного на «многонациональных традициях и гуманизме». Это была спасительная идея для целого наравления. Так как мы перестали использовать вокал, то и чиновники и молодежная аудитория как-то постепенно стали забывать, что «Арсенал» — это джаз-рок ансамбль. Нас стали все чаще ассоциировать с джазом, тем более, что понятие «рок» к концу 70-х постепенно съехало по смыслу в сторону обычной электронной поп-музыки. Кстати, и на Западе, где понятие «рок» тоже значительно девальвировалось, коллективы и отдельные музыканты, относившиеся вначале к джаз-року, такие, как Чик Кориа с его «Return to Forever», Джон Маклафлин и «Mahvishnu Orchestra», «Weather Report» Джо Завинула, Хэрби Хэнкок, Боб Джеймс, Джордж Дюк, Стенли Кларк, не говоря уже о Майлзе Дэйвисе, перешли по оценкам специальной прессы в категорию джаза. В СССР стало появляться все больше стадионных групп, внешне больше похожих на хард или хэви-метал, но по сути певших ни о чем, да и игравших никак, в общем перекрасившихся ВИА. Свежеподросшая молодежь к этому времени стала увлекаться отечественными русскопоющими ВИА гораздо больше, чем «фирмой». На это фоне мы, естественно, стали казаться джазом. Сам я придумал такое определение для музыки «Арсенала» — «сплав электронного джаза и инструментальной рок-музыки». Это было наиболее полное и короткое объяснение.

И вот наступил 1980 год, год Олимпиады-80 в Москве. Началась было подготовка к Олимпиаде. Но началась и Афганская война. Я думаю, что 1980-й был, в связи с Афганистаном, годом наибольшего позора для нашей страны в глазах всего мира, в ряду с чехословацкими событиями 1968 года и венгерскими 1956-го. Многие страны отказались тогда участвовать в Московской олимпиаде, но наше руководство все-таки решило провести это неполноценное мероприятие. В моей памяти два крупных международных события, проходивших в Москве Фестиваль молодежи и студентов 1957-го года и Олимпиада-80 остались как два антипода. Первое — многолюдное, радостное и расслабленное, с надеждами на лучшее. Второе — безлюдное, тревожное и унылое, с ощущением заката всех надежд. По Москве было дано распоряжение выселить на время Олимпиады всех ненадежных жителей. К таковым относились люди самых разных категорий алкоголики, тунеядцы, бомжи, проститутки, все, кто не имел прописки, бывшие преступники и другие асоциальные элементы. Во избежании возможных демонстраций и организованных акций протеста из Москвы были удалены на время под разными предлогами те, кто подозревался в связях с правозащитными и диссиденскими организациями. Самых опасных и заметных людей оппозиции, таких, как Василий Аксенов, Лев Копелев и Владимир Войнович, просто вынудили покинуть навсегда СССР до начала Олимпиады, то есть депортировали. Даже обычная московская интеллигенция, вечно бурчавшая в кулак на кухнях, накрыв тряпкой телефонный аппарат, не заслужила доверия бдительных стражей порядка. В различных НИИ и КБ многим было предложено уйти во внеочередной отпуск на период Олимпиады, и даже предоставлялись путевки в дома отдыха, лишь бы разъехались. Где-то за месяц до начала мероприятия въезд в Москву был перекрыт. На дорогах, на вокзалах и в аэропортах начали дежурить усиленные патрули, на улицах Москвы начали проверять паспорта. Участковые милиционеры повели охоту за немосквичами, снимавшими жилплощадь, обходя кавртиры в своих районах. Когда перед Олимпиадой мы уезжали на гастроли, то столкнулись с неожиданной проблемой. На вокзале у нас отказалались принимать наш пятитонный груз с аппаратурой для отправки в другой город. Оказалось, что все почтовые и товарные вагоны задействованы для эвакуации нежелательных московских жителей из Москвы, что вагонов и так не хватает. Наши гастроли оказались на грани срыва и никакие доводы не действовали, эвакуация была важнее. Тогда мы обратились за помощью к

моему другу Александру Кабакову, ныне известному писателю, а тогда заведующему отделом юмора и сатиры газеты «Гудок». Он когда-то предложил мне помощь по части железных дорог, поскольку газета «Гудок» была центральным печатным органом Министерства путей сообщения. А в те времена любой фельетон или заметка в печати влияли на судьбы как простых работников, так и начальников. Короче говоря, Кабакова, как представителя «Гудка» побаивались. Мы срочно состряпали письмо к начальнику грузовых перевозок вокзала, а Саша не то приписал там что-то от себя лично, не то просто позвонил. Вагон для нас сразу нашли и мы успели отправить весь наш реквизит по маршруту гастролей. Вот так я узнал о масштабах эвакуации людей из Москвы.

Олимпияда-80, несмотря на всю ее мрачноматость, осталась в моей памяти как событие радостное, поскольку именно она послужила причиной нашей легализации в Москве. Сработал принцип показухи. Желая продемонстрировать иностранным гостям все самое современное, организаторы культурной прграммы Олимпиады решили устроить концерты «Арсенала» в Театре эстрады. Одновременно были спланированы и выступления «Машины времени», которой, как и нам, в Москве играть не разрешалось. Перед самым началом Олимпиады мы вернулись в Москву. За время моего отсутствия на гастролях выпровордили за границу Василия Аксенова, так мне не удалось с ним даже попрощаться. Было чувство, что я его больше никогда не увижу. Нас тогда не оставляло это похоронное ощущение по отношению ко всем друзьям, отъезжавшим в эмиграцию, настолько мы не надеялись на крушение системы когда-либо.

Москва стала неузнаваемой. Ее подчистили. Обнажились фасады домов в центре, поскольку на улицах стало пустынно днем, ни людей, ни машин. Движение автотранспорта по центру и некоторым магистралям, соединявшим гостиницы со спортивными сооружениями, было ограничено. Я получил в Росконцерте пропуск участника культурной программы на автомобиль, иначе бы я не смог никуда проехать. Проверки машин были на многих крупных перекрестках. Перед началом Олимпиады прошел слух, что во время этого мероприятия в Москву будет завезено множество дефицитных товаров, одежда, обувь, продукты питания, чтобы, не дай Бог, иностранцы не увидели наших пустых полок. Люди начали копить деньги, чтобы хоть тогда немного «прибрахлиться». Но ничего особенного не произошло. Иногда, действительно, где-то неожиданно «выбрасывали» какие-нибудь сапоги или кофточки. Тогда в это место моментально слеталось множество людей, образовывались очереди, которые тут же разгонялись, чтобы не позорить столицу,

а продажа дефицита приостанавливалась. Стало ясно, что во время Олимпиады никаких массовых продаж не будет. Товара не хватит. Я запомнил одну деталь. Тогда в хозмагах вдруг стали продавать крайне дефицитный товар, давно исчезнувший из свободной торговли — туалетную бумагу. Обычно за ней охотились по всей Москве, и если где-то удавалось достать, то, отстояв в очереди, набирали на все наличные деньги, рулонов по двадцать. В результате довольно привычно было встретить на улице или в метро человека, у которого на шее висела здоровая гирлянда из рулонов туалетной бумаги. Так вот, во время Олимпиады везде появилась туалетная бумага, но не простая, а цветная, тончайшая, двойная и с рисуночками, узорчиками и цветочками. Этакий элемент западной райской жизни. Стоила она ровно в десять раз дороже, чем наша дефицитная. Народ был просто возмущен. Никто ее не покупал, она так и пролежала еще немало времени после Олимпиады. Но в общем ассортимент товаров на этот месяц сделался несколько богаче, зато потом все вернулось на круги своя.

На Олимпиаду в качестве журналиста и фотокорреспондента приехал из Западной Германии джазовый кларнетист Ганс Кумпф. Он пришел на наше выступление в Театр эстрады, потом взял у меня интервью, сфотографировал и впоследствие написал статью об «Арсенале» в одной из немецких газет. Она была снабжена моим фото и называлась приблизительно так: «Сорокалетний с соложеницынской бородой». Алекскандр Исаевич был тогда на Западе в большой моде, а журналисты подо все подсовывали политику, надо или не надо, причем, как наши, так и ихние. Хорошо, что он не подсунул в свою статью ничего антисоветского, ограничившись музыкальными проблемами. В дальнейшем эта статья сыграла определенную положительную роль в моей жизни, впрочем, как и сам ее автор. Ханс Кумпф способствовал приглашению «Арсенала» на крупнейший европейский джазовый фестиваль в Западном Берлине — «Berliner Jazz Tage». Но об этом позже. Главным последствием нашего участия в культурной программе Олимпиады-80 стало то, что нам разрешили выступать с концертами в Москве. Вскоре после Олимпиады я побывал в одном из кабинетов Министерства культуры РСФСР, где сидела некая дама, курировавшая нашу Калининградскую филармонию. Именно она и была тем звеном, которое непосредственно соприкасалось со всем, что происходило с «Арсеналом». Я уже освоился тогда в этом министерстве и не боялся ходить по кабинетам. Упомянутая дама, бывшая женой крупного начальника в ЦК профсоюзов, была среди прочих сотрудников министерства довольно независимой и поэтому не такой

бюрократичной. К «Арсеналу» она относилась хорошо, ведь мы работали четко по плану и никогда никого не подводили. Она следила за нашими успехами и где могла, помогала. Особой власти в министерстве у нее не было, зато были связи. И вот, прийдя к ней, и получив поздравления с упешным участием в таком почетном мероприятии, как Олимпиада, я воспользовался моментом и посетовал на то, что наш ансамбль не работает в Москве с обычными концертами. Она страшно удивилась и сказала, что не знала этого. Я объяснил, что не знаю ни причины запрета, ни имени того, кто это контролирует. Проделав в уме определенную работу, наша покровительница позвонила прямо при мне в Горком КПСС и повела разговор с неким Робертом Симоновым, судя по всему, ее хорошим знакомым, поскольку она обращалась к нему запросто и на «ты». Она сказала, что вот тут ей стало известно, что ансамблю «Арсенал» не разрешают выступать на московских площадках. Так ли это? Он ответил, что это так, потому, что, согласно имеющейся у него информации, «Арсенал» — это какой-то подпольный коллектив, играющий неофициальные концерты, а главное, исполняющий на английском языке оперу «Иисус Христос». Так как я был свидетелем разговора, мы оба обомлели, настолько устаревшими данными руководствовался этот партийный чиновник. Она поспешила уведомить его, что «Арсенал» давно не подпольный коллектив, что он работает в Калининградской филармонии, успешно ездит по стране и даже представлял Советский Союз за рубежом и участвовал в культурной программе Олимпиады. Вся эта информация очевидно подействовала на Симонова, и тут же заверил нашу благодетельницу, что постарается исправить положение. И действительно, вскоре, когда наша директрисса Ирочка Карпатова обратилась а Москонцерт с предложениями о концертах «Арсенала», то не встретила никаких возражений. Так мы преодолели еще один барьер. Я до сих пор не знаю, какой пост занимал Симонов и никогда в жизни не видел его. Думаю, что и он не имел обо мне никакого представления, разве только понаслышке.

Приехав после Олимпиады в Калининград с концертами и за отпускными, мы получили известие, что нас посылают на джазовый фестиваль в Западный Берлин, и что мы должны начать оформлять все документы. Тогда это оформление было страшной волынкой. Необходимо было заполнять своей рукой кучу анкет, написать автобиографии, вспоминая все данные о своих родителях, членах семьи и других фактах и цифрах, и все в нескольких экземплярах. Особенно сложным оформление

делелось тогда, когда это касалось капиталистической страны, А Западный Берлин был самой что ни на есть капстраной. И здесь, при оформлении, возникла одна неприятность. В филармонии мне дали телефон сотрудника калининградского КГБ, сказав, что он ждет моего звонка. Почувствовав неладное, я тут же позвонил и мне назначили место и время встречи, сказав, что есть один важный вопрос. Я пришел в назначенный час к главному входу в местный КГБ, получил пропуск в проходной, и меня проводили в кабинет. Там были двое сотрудников, один, как потом выяснилось, офицер, курировавший филармонию, другой — его начальник. Они оба встретили меня крайне радушно, причем, как мне показалось, вполне искренне. Они явно бывали на наших концертах и вели себя со мной почти как почитатели нашей музыки. Беседа началась, как и положено, издалека, расспросами о том, какие у нас проблемы, как нам работается в филармонии и тому подобное. Я отвечал в самых радужных тонах и все ждал, когда же они перейдут к делу. Наконец, этот момент настал, они оба несколько посерьезнели и объяснили мне, что они никак не смогут выпустить за рубеж одного из моих музыкантов — гитариста Игоря Дегтярюка. Даже если они и поручатся за него здесь, то все равно КГБ в Москве его не пропустит, они это знают, так как у них имеются все досье на наш коллектив. Им сообщили, что еще в 1973-м или 74-м году, в хипповые времена, у него были какие-то провинности по линии Комитета, из-за которых он стал невыездным. Еще они добавили, что против его работы а «Арсенале» никто против ничего не имеет, но за рубеж он с коллективом ездить не сможет. На этом разговор закончился. Это было для меня ударом, поскольку на Дегтярюке, которого я недавно взял в состав в качестве яркого, мощного солиста, держались многие пьесы. Это означало, что надо будет вновь перестраивать программу, как для обычных гастролей, так и для фестивального выступления. А времени оставалось немного, фестиваль начинался в последних числах октября. Но самое неприятное было в другом. Несмотря на то, что КГБ не возражало против работы Игоря в ансамбле, его все равно пришлось бы заменять на музыканта, с которым не будет проблем с оформлением. Ведь программа должна быть однородной, что для внутренних гастролей, что для зарубежных поездок. Такой яркий музыкант, как Игорь Дегтярюк не мог быть в ансамбле просто запасным, лишь для внутреннего применения. Пришлось срочно искать ему замену. Гитариста такого уровня я не знал и решил, как ни странно, впервые взять в «Арсенал» в качестве солиста исполнителя на тенор-саксофоне. Еще со времен игры в «Молодежном» с Володей Сермакашевым или в кафе «Ритм» с

Сашей Пищиковым, я полюбил звучание двух саксофонов альта и тенора, причем в обоих случаях моими партнерами были колтрейнисты, люди, исповедующие фразировку, звук и энергетику, идущие от великого Джона Колтрейна. Я решил пригласить в «Арсенал» чисто джазового саксофониста, играющего тоже в концепциях Колтрейна, — Валерия Кацнельсона. Мы стали его оформлять на работу и сразу на выезд в Западный Берлин. Здесь снова возникла загвоздка. Оказалось, что по правилам выезда советских граждан за рубеж существовало одно обязательное требование. Оно состояло в том, в капстрану не оформляли тех, кто не побывал хоть раз в соцстране и там себя хорошо проявил. А Валера за границей вообще ни разу не был. При этом у него была еще и труднопроизносимая фамилия Кацнельсон, не говоря уже о проесловутом «пятом пункте». Вдобавок, он дожен был проработать в отправляющей его организации какое-то время, чтобы «треугольник» имел право поручиться за него и подписать характеристику. Все было против, но я решил настоять на своем и стал просить сделать исключение в процессе оформления, иначе мы не сможем успешно выступить на важном для нашей страны форуме современной музыки. Естественно, я всячески ручался за него, как за настоящего, преданного гражданина, не способного на неожиданные поступки за границей. Но мои поручительства для органов не имели никакого значения. Случись что-нибудь, отвечали бы они, а не я. Тем не менее, произошло чудо. В нарушение всех правил, и калининградское и московское КГБ пропустили Кацнельсона за границу.

И вот мы оказались на одном из самых крупных западноевропейских фестивалей джаза. Вместе с нами туда приехал другой советский коллектив, трио «Ганелин-Тарасов-Чекасин», уникальный тогда ансамбль из Вильнюса, исполнявший театрализованную авангардистскую музыку, очень изысканную и самобытную. Я был приятно удивлен, когда увидел программку фестиваля, на первой странице обложки у которой была помещена моя фотография, сделанная Гансом Кумпфом еще летом в Москве. Очевидно они выбрали для обложки изображение человека из Советского Союза как некий знак того, что впервые на этом мероприятии присутствуют музыканты из СССР. Просмотрев программку, мы узнали, что выступаем в третий день фестиваля, 29-го октября. Организаторы фестиваля придумали специальные названия для каждого из дней, согласно содержанию концерта. Первые два дня, например, назывались «Focus of the South» и были посвящены выступлениям сохранившихся на Юге Соединенных Штатов Америки древних блюзменов, уличных марш-бэндов,

исполнителей буги-вуги и другой музейной редкости. Наш день был назван «The French Connection», поскольку в этом концерте принимали участие только советские и французские музыканты. Название, которое можно перевести, как «Французская связь», было придумано довольно удачно, так как напоминало еще и о модном тогда кино-боевике с тем же названием, но в смысле «Французский связной». Когда мы разместились в гостинице, нам дали бесплатные пропуска на первые два концерта, где мы услышали уникальных исполнителей, игравших точно так же, как в начале века. Некоторым из них было явно за 90 лет. С одним из них, очень старым негром, игравшим на коцерте одноременно на гитаре, губной гармошке и ударных инструментах, и певшим что-то вроде блюза, я столкнулся в лифте гостиницы, спускаясь на завтрак, утром следующего дня. Когда я попытался заговорить с ним на английском языке, он дал мне понять, что по-английски не понимает, а знает только французский. Я был поражен. Оказалось, что в США, в некоторых южных районах, принадлежавших ранее французам, до с их пор говорят по-французски.

Когда мы явились на концертную площадку для настройки аппаратуры и инструментов, то нас ждало неожиданное разочарование. Оказалось, что нам элементарно некуда включать свои электронные инструменты, которые без усилителей, сами по себе — звуков не издают. Нам необходимо было подключить электрогитару, бас-гитару, и синтезатор. Обычно на джазовых фестивалях играется акустическая музыка, которую подзвучивают микрофонами, поэтому и здесь оказалось только два элеткронных усилителя с колонкой, так называемых «комбиков», а нам надо было три. От Запада я такого не ожидал. Но организаторы моментально арендовали для нас все, что мы просили, слегка напрягшись, посколоку там за все надо платить. Второй непривычный момент был связан с устройством самого зала берлинской филармонии, уникального модернистского сооружения, называемого в шутку «Караян-сарай», поскольку там постоянно работал всемирно известный дирижер Герберт Караян. Архитектура этого зала такова, что сцена окружена зрительскими местами со всех сторон, так что не знаешь, для кого играть. Это очень странное чувство, когда часть публики сидит у тебя за спиной. Другая часть как бы висит над тобой, находясь в небольших балкончиках, выступающих из стен зала в самых разных местах. Концерт начался выступлением французов, среди которых был уже тогда хорошо известный в джазовой среде скрипач Дидье Локвуд. Мы были за кулисами, если так можно назвать боковые служебные помещения, и лишь иногда,

фрагментами слушали, что происходит в зале. С одной стороны, очень хотелось послушать музакантов высокого европейского уровня, с другой — нельзя было перед выступлением отвлекаться от того, что предстоит играть. Вообще слушать чужую музыку перед собственным выходом на сцену — неправильно. На слушание музыки уходит масса энергии, ты настраиваешься на совсем другие идеи, они сбивают тебя с толку, а на перестройку уже нет времени. Затем объявили нас и мы исполнили программу, состоявшую главным образом из моих композиций в стиле джаз-рок-фьюжн. Публика приняла нас с энтузиазмом, так что нам прищлось сыграть еще одну пьесу на-бис. Я решил исполнить американский джазовый стандарт, заведомо эффектный, простой и подходящий для концовки пьесу Нэта Эддерли «Work Song». У меня мелькнула было мысль, а не сыграть ли оставшуюся в запасе композицию, сделанную мною на основе двух тем Сергея Прокофьева — «Гаврота» и «Марша». Но что-то подтолкнуло меня на более эффектнное решение. Только позднее я понял, что интуиция подвела меня, Надо было играть Пркофьева. Внешне наше выступление прошло с большим успехом. Но на фестивалях, где собираются не толко зрители, но и многочисленные музыкальные критики и жуурналисты, существует еще второй уровень оценки, мнение специалистов. Позднее я получил из Берлина пакет от того же Кумпфа с вырезками, содержавшими некоторые отзывы прессы о нашем выступления. В них особого восторга не было, но и отрицательных оценок тоже. Была запомнившаяся мне фраза о том, что ансамбль «Арсенал» из Советского Союза представил берлинской публике образец типичной американской джазовой сцены. Имелось в виду, что сыграли как типичные американцы. В другой ситуации такое можно было бы счесть это за колоссальный комплимент, но не здесь. Как позже объяснили мне те, кто лучше разбирался в культурно-политической обстановке в Европе, в Западной Германии конца 70-х царили ощутимые антиамериканские настроения во всем, и даже в джазе. Поэтому там процветал атональный джазовый авангард, лишенный национальных признаков и выражавший наиболее адэкватно настроения немецкого андеграунда, одного из самых влиятельных в Европе. Мне стало немного легче, когда я узнал, что на предыдущем фестивале, на той же сцене западноберлинская публика встретила свистом выход на сцену американского фортепианного дуэта, состоявшего из таких двух гигантов, как Чик Кориа и Хэрби Хэнкок. Так что нам еще повезло. Зато трио Вячеслава Ганелина пришлось точно по вкусу немецкой публике и критикам. Да и выступили они блестяще. Для советских

музыкантов фестиваль на этом закончился. Наутро нас отправили в Москву, а ведь впереди было еще пять дней концертов, на которых должны были выступать такие люди, как Диззи Гиллеспи, Джеймс Моуди, Эдди Гомес, Кенни Кларк, Ли Конитц, группа «Орегон» и многте другие. Когда я поинтересовался, не можем ли мы остаться на эти дни, чтобы послушать все это, то немецкие организаторы сказали, что можем, но уже за свой счет, поскольку наше министерство оплатило лишь три дня пребывания. Никаких своих денег у нас не было, кроме суточных, выданных нам на питание. Так мы почувствовали разницу между польским «Jazz Jamboree», где участники могли находиться в Варшаве на протяжении всего фестиваля, и «Berliner Jazz Tage», являющимся, по сути дела, не фестивалем, а скорее серией концертов на коммерческой основе.

По возвращении из Западного Берлина, мы, как обычно, не обнаружили в нашей прессе никакой информации о нашем участии на этом фестивале. Но кое-какую выгоду для ансамбля от этой поездки мне все-таки удалось извлечь. Как я писал ранее, у меня был приятель, большой знаток и любитель джаза Володя Зимянин. За те тринадцать лет, что прошли со времени, когда мы брали с ним интервью у Леонида Утесова, многое изменилось. Сам Володя стал сотрудником МИДа, а его отец — Михаил Васильевич Зимянин — занял пост секретаря ЦК КПСС по культуре. С Михаилом Васильевичем я встречался до того лишь два раза, году в 1967-м, когда он был еще редактором «Правды», мельком, у них в доме, и позднее — на свадьбе у Володи. Я с ним даже никогда не разговаривал, но он знал, что у его сына есть знакомый джазист. За те короткие минуты, когда я его видел, а также по рассказам Володи, у меня сложилось впечатление, что это был суровый, прямолинейный и убежденный человек, чрезвычайно честный и неприхотливый. Он держал свою семью в относительно скромных рамках в смысле быта, сильно отличаясь от некоторых представителей высшей партийной власти, хапавших все, что было можно для себя и своих родных. Во время войны он был одним из руководителей партизанского движения в Белоруссии. По типу человека он сильно напоминал мне моего отца. Его принципиальность в борьбе за чистоту советской культуры иногда больно била по левой творческой интеллигенции, и его имя часто даже ассоциировали с Геббельсом. Мне это не мешало быть в приятельских отношениях с его детьми — Володей, который постепенно переключился на литературу и выпусти книгу «Джавахарлал Неру», которая вышла в серии «жизнь замечательных людей», и Наташей Зимяниной, ставшей неплохим музыкальным критиком. Когда я вернулся из

Западного Берлина, то решил попросить Володю Зимянина устроить мне неофициальную встречу с его отцом, который мог бы помочь нам с приобретением для «Арсенала» настоящей, фирменной аппаратуры и инструментов. Это был единственный путь заполучить что-либо настоящее, профессиональное. Российским коллективам тогда валюты не выделяли, за исключением особых случаев, когда были указазания сверху. Однажды Володя позвозвонил мне и сказал, чтобы я приехал к нему утром в воскресенье, так как возможно, что Михаил Васильевич заедет ненадолго, чтобы пообщаться с внуками. В отличие от многих цековских детишек, Володя с семьей жил в довольно скромной квартире, да еще у черта на куличиках. Я приехал к нему, мы сели на кухне и стали ждать. М.В.Зимянин приехал, как и ожидалось, прошел в комнату к детишкам и через некоторое время, собираясь уходить, зашел на кухню попрощаться. Володя напомнил ему, кто я такой, и здесь мне представилась возможность как бы случайно, кратко и ненавязчиво изложить свою просьбу. Володя подыграл мне, сказав отцу, что я со своим ансамблем был недавно на международном фестивале в Западном Берлине. Он проявил интерес, поскольку информация оказалась достойной его уровня. Михаил Васильевич спросил меня, как прошло выступление, и тогда я ответил, что принимали нас прекрасно, что мы не ударили там в грязь лицом, что даже на обложке программы фестиваля поместили мой портрет (здесь я показал ему принесенную с собой книжечку). Но только за одно нам было стыдно, сказал я, слегка потупившись. Он с тревогой спросил, за что? Я объяснил, что все коллективы, приехавшие с разных концов Земли, привезли с собой самую современную профессиональную аппаратуру для выступления, и только мы, советский коллектив, не имели ничего. И еще я добавил, что для этого нам надо лишь выделить немного валюты. Я сознательно исказил истину, поскольку никто, никакой аппаратуры туда не привозил. Но это было необходимо. На этом короткая беседа и закончилась. Михаил Васильевич поднялся из-за стола и, прощаясь, сказал: «Хорошо, поможем. Я позвоню Петру Нилычу». Я остался на кухне, он вышел, оделся и уехал. Володя вернулся в кухню и заверил меня, что если он сказал, то так и будет. Прошло месяца три, но я все время помнил об этой встрече и надеялся. Забыть было невозможно, поскольку мы просто мучились без аппаратуры, играя через такие плохие микрофоны, динамики и усилители, что ничего не звучало. Это было обидно, ведь хороший звук — это главный фактор в электронной музыке. Не говоря о частотных характеристиках звучания, мы и наша публика страдали от перегузок, когда мощность усилителей

врубается до предела, а динамики начинают хрипеть и трещать. А происходит это как раз, когда колонки маломощные и не выдерживают напора. Тихий и приятный для уха звук можно получить лишь, имея мощнейшие колонки и усилители, имеющие огромный запас громкости. Все это звучит, когда используется процентов на десять. К тому же, у нас не было настоящей ударной установки, синтезаторов, электрик-пиано и много другого. При профессиональном уровне оркестровок и исполнительства мы звучали как самодеятельность.

Но вот у меня дома раздался долгожданный звонок из министерства культуры СССР, из отдела музыкальных учреждений. Секретарь сказала, что меня приглашают на беседу с тов. Ковалевым. При этом было подчеркнуто, что меня не вызывают, а приглашают. Это имело принципиальное значение. «Вызывали» обычно для проработки, «на ковер», а «приглашали» — для чего-то хорошего. Я знал, кто такой Володя Ковалев, это был преуспевающий молодой чиновник нового поколения, обаятельный и обходительный человек, делавший практически всю работу в своем управлении. У нас с ним всегда были прекрасные отношения, но он никогда и ничем нам не помог, ведь формально мы относились к российскому министерству. А здесь какая-то сила заставила его включиться в контакт со мной и с проблемами «Арсенала». Когда я пришел в его кабинет, я застал там всю его компанию вместе с заместителями. Сходу он задал мне вопрос, который я сперва не понял: «Ты что, накатал куда-то?» (имелось ввиду — написал жалобу?) Я постепенно вычислил, что ему был звонок от Петра Нилыча Демичева, министра культуры СССР, члена Политбюро, к которому обратился М.В. Зимянин по вопросам нашей аппаратуры. Здесь я позволил себе немного блефануть. Прежде всего я успокоил его, что никогда я никуда не писал, а это просто Михаил Васильевич, с которым я давно знаком, попросил Демичева помочь моему ансамблю. Я заявил это запросто, так, как будто у меня есть очень мощная поддержка с той стороны. Здесь я повел себя просто как Чичиков, вполне сознательно. Но это подействовало. Меня очень оперативно откомандировали в отдел материально-технического снабжения министерства, в святую святых, куда доступ был только по большому блату. Там работали асы махинаций с валютной аппаратурой. Я гораздо позднее, на своей шкуре познал некоторые секреты их работы, а сейчас мне предстояло сделать калькуляцию необходимого оборудования на сумму выделенных для нужд ансамбля «Арсенал» десяти тысяч инвалютных рублей. Тогда на внешторговском уровне это была приличная сумма. Мы засели с моими звукотехниками и с музыкантами за составление

списка необходимых товаров. Это занятие оказалось, с одной стороны, крайне радостным, а с другой — удивительно трудным. Каталогов с ценами на изделия различных фирм не было, мы собирали данные об улилителях, колонках, микрофонах, синтезаторах и барабанах, об их различных модификациях, где попало. Хотелось взять подешевле и побольше, страшно боялись прогадать, опростоволоситься. В конце концов остановились на одном из вариантов, подали список в министерство и стали ждать, когда наш заказ придет из-за рубежа. Нам сказали, что ждать придется долго, поскольку оплачивают в разной валюте, ведь товар прибудет из Японии, из США и Германии. Но такое ожидание было приятным.

Пропагандировать инструментальную музыку в нашей стране в конце 70-х было нелегко. Все было против. Мировая тенденция развития музыкального бизнеса шла к полному захвату интересов широкой аудитории искусством поп-вокалистов. То же самое происходило и у нас. Песня и певцы стали единственными объектами, фигурирующими в хит-парадах. Исполнитель и даже композитор отошли как творческие единицы на задний план. Постепенно массовую аудиторию перестало интересовать, кто там стоит на заднем плане за певцом и так здорово играет. Более того, безымянными сделались композиторы и авторы текстов. Народ стал приписывать песни целиком исполнителю, говоря: «Песня Майкла Джексона», «Песня „Мадонны“», «Песня Леонтьева», «Песня Пугачевой», не ведая, что за этим стоят по меньшей мере два профессиональных автора: композитор и поэт. Сказать «песня такого-то» можно более точно по отношении к авторам-исполнителям, таким, как, например, Боб Дилан или Владимир Высотский. Ведь именно такие, как они объедяют в своей деятельности все творческие профессии. На фоне нарождающегося диктата вокала на концертной эстраде инструментальным ансамблям пришлось буквально бороться за выживание. И единственным доступным нам средством было качество музыки, виртуозность исполнения и современность программы. Постепенно сама жизнь подсказала правильные решения. Я понял, что «Арсенал» должен стать ансамблем солистов-виртуозов, каждый из которых способен держать в напряжении публику во время своего соло. Для этого требовалось, прежде всего, наличие таких солистов. Но, помимо этого, каждая пьеса должна была строиться так, чтобы у солистов был повод для импровизации, а также достаточное пространство. В начальном периоде существования «Арсенала» я полагался в основном на оркестровую музыку, на исползование

композиторских приемов развития формы по ходу исполнения пьес, а основные импровизационные куски брал на себя, не очень доверяя молодым, неопытным исполнителям. Постепенно, за счет насыщенной концертной практики, к музыкантам пришла уверенность в себе и у них начали проявляться качества настоящих солистов. На таких людей, как клавишник Вячеслав Горский, бас-гитарист Анатолий Куликов или барабанщик Станислав Коростелев можно было положиться, предоставляя им большие отрезки времени в композициях. Гитарист Виталий Розенберг, несмотря на его достаточно высокие качества оркестрового музыканта, точно выполнявшего все партии, понимавшего поставленную перед ним задачу, не был ярким солистом. И здесь дело было не только в нехватке особой энергетики, особой наглости и напора. Играть соло, оставаясь на какое-то время один-на-один с внимательно слушающей тебя аудиторией, дело рискованное. Стоит где-то затянуть по времени, сыграть неуверенно или неубедительно, как публика перестает слушать и начинает скучать. Она, подобно рыбке, которая сорвалась с крючка и уплыла, а рыбак все тянет леску, даже не зная об этом. Для того, чтобы такого не происходило, солист должен не просто виртуозно играть, показывая беглость пальцев. Он должен делать в рамках небольшого соло самостоятельную композицию, со своей формой, с развитием, кульминацией и финалом. Но все это относится к рациональной стороне науки об импровизации. Существует еще и мистическая сторона. В мировой практике встречаются солисты, обладающие даром гипноза и овладевающие аудиторией по своим собственным законам, заставляя себя слушать и восхищаться их игрой. Я уверен, что такие музыканты, как Никколо Паганини, Джими Хендрикс, Майлз Дэйвис были настоящими экстрасенсами. В принципе, любой солист должен быть в какой-то степени гипнотизером, если не шаманом. Я прочувствовал эти проблемы еще задолго до «Арсенала» и мне были видны все просчеты и успехи моих менее опытных коллег. Нельзя научиться плавать, не имея водоема, бассейна. Таким бассейном были для наших музыкантов многочисленные репетиции и концерты. Для всех нас прекрасным бассейном стал «Арсенал». И все учились плавать. Концерты были важнее всего. То, что получалось на репетициях, часто не получалось в присутствии живой аудитории от волнения, которое не всегда удавалось преодолеть. Тогда надо было учиться преодолевать страх сцены. Но когда приходила уверенность, импровизации на концерте были неизмеримо ярче, чем на репетициях, именно за счет контакта с публикой, которая подбадривала и вдохновляла, иногда аплодируя по ходу соло.

Когда стало ясно, что концерт может держаться на виртуозах, на личностях, я стал писать музыку, исходя совсем из других принципов. В джазовой традиции схема пьесы довольно проста. Сперва излагается тема, а затем солисты играют по очереди свои импровизации, используя одну и ту же последовательность аккордов, соответствующую теме. С появлением новых видов джаза — модального, джаз-рока или фьюжн — возникли другие подходы к построению формы. Солисты стали играть импровизации по гармоническим схемам, отличающимся от основной темы, разные солисты стали применять разные схемы в рамках одной пьесы, между солистами стали делаться оркестровые вставки, являющиеся побочными, то есть новыми темами. Таким образом форма произведений в новом джазе значительно усложнилась, приблизившись в некотором смысле к симфонической музыке. Одним из последствий перехода «Арсенала» к музыке солистов было то, что группа духовых инструментов стала использоваться в программе все меньше и меньше. Иногда они почти целое отделение сидели за кулисами и выходили лишь на финал. Причем получилось это как-то незаметно, само собой. У меня не было и в мыслях избавляться от труб и тромбонов, но однажды, после того, как они подошли ко мне после одного из концертов и посетовали на то, что почти не играют в программе, я осознал сложившуюся ситуацию. Увлекшись новыми пьесами, я не заметил, что медь (медные духовые) почти не нужна. Но так как нас связывало многое, и прежде всего тяжелые годы подполья, я не мог обойтись с ними формально и просто уволить группу духовых. Это были близкие мне люди, совмещавшие все прекрасные качества — прфессионализм, скромность и преданность делу. Я предложил им оставаться работать, сколько хотят, но объяснил, что их незанятость связана только с изменением самого подхода к программе. Они и сами все понимали. Через некоторое время, подыскав себе работу в других коллективах, они сказали, что могут уволиться. «Арсенал» остался в малом составе. Так начался новый период в истории ансамбля.

Глава 17. Эксперименты и ошибки

К сожалению, ушел из состава по семейным обстоятельствам и Стас Коростелев. Для меня это было большой потерей, так как он настолько освоил ситнетический стиль игры, необходимый для нашей программы, что казался незаменимым. Найти в то время исполнителя, владевшего различными техниками игры на барабанах, было чрезвычайно сложно. Но такой человек нашелся. Это был ленинградский музыкант Валерий Брусиловский. Он прекрасно вписался в программу с самого начала. Я решил усилить заодно и гитарную линию, и пригласил в «Арсенал» молодого, одаренного гитариста по имени Виктор Зинчук. Виталий Розенберг стал выполнять в большей степени аккомпанирующую функцию. Зинчук, несмотря на свой юный возраст, был уже законченным профессионалом, умея безукоризненно читать ноты с листа, и владея искусством импровизации. Перед этим он «пропадал» как творческая единица, работая в известном эстрадно-симфоническом оркестре под управлением Юрия Силантьева, где ему приходилось играть по нотам малозаметные партии в оркестровках сопровождения популярных певцов. Это был оркестр Гостелерадио, место престижное, но тупиковое во всех отношениях. Поэтому Зинчук принял мое предложение и стал в «Арсенале» исполнителем ответственных соло на акустической гитаре. С его приходом перед ансамблем открылись новые стилистические горизонты. Во-первых, нам представилась возможность играть в стиле, близком акустической музыке Джона Маклафлина Махавишну, во-вторых — делать пьесы, близкие к направлению Е.С.М., уже достаточно сложившемуся к концу 70-х годов. В третьих, мы смогли подойти к исполнению пьес из репертуара любимого мною ансамбля «Oregon», поскольку Зинчук моментально освоил довольно необычную технику игры Ральфа Таунера, гитариста и руководителя «Орегона». Вскоре лицо «Арсенала» изменилось до неузнаваемости. Значительную часть программы стали составлять композиции, которые можно было отнести скорее к современной разновидности камерной музыки чем к джаз-року. Звучание ансамбля стало местами прозрачным и тихим, почти акустическим. Нередко импровизации исполнялись в свободном темпе, появились нюансы и новые краски. «Забойные» пьесы конечно остались, но характер их изменился. Вместо отсутствующих духовых инструментов, на которые раньше возлагалась функция исполнения мощных аккордов, мы стали применять клавишные инструменты, имеющие необходимые

тембры. Я все чаще стал играть на синтезаторе вместо саксофона. Вообще роль синтезаторов в достижении современного звучания нашего ансамбля вышла на главное место. Слушая последние записи таких коллективов, как «Weather Report» или «Return to Forever», мы прекрасно понимали, насколько качество музыки зависит от класса синтезаторов. Это было время повального увлечения электроникой, новыми технологиями и соответствующей новой эстетикой. Только, в отличие от наших зарубежных коллег, мы не имели возможности доставать всю эту технику.

Все началось с поездки на Западную Украину, во Львов и Черновцы, году в 1978-м, еще когда в «Арсенале» была секция духовых инструментов. Там, как это бывало во всех городах, к нам подходили местные музыканты, увлекавшиеся джаз-роком, после концертов нас приглашали либо в гости, либо в какой-нибудь ресторан, где устраивался небольшой прием в нашу честь. Когда посетители расходились, наши музыканты играли с местными, мы сидели за столом, выпивали и закусывали, а также разговаривали о музыке, обменивались информацией. Надо отметить, что тогда в некоторых провинциальных городах, в некоторых республиках, особенно западных регионов, мы встречали такое, о чем в Москве еще не знали. Это могли быть последние записи какого-то зарубежного ансамбля, сведения о музыкантах, а главное — информация о последних достижениях электронной музыкальной техники. И не только информация, а и сами инструменты. В Черновцах нас пригласил к себе домой местный композитор и клавишник по имени Гамма Скупинский. До этого я его имени не знал, хотя кто-то нз наших слышал о нем как об авторе песен для Софии Ротару. Сопоставление его личности с ее именем у меня особого энтузиазма не вызвало, но, тем не менее, я пошел после концерта к нему домой вместе со своими коллегами. Отказывать было неудобно. Когда мы пришли в его небольшую квартирку, она оказалась студией, напичканой различными синтезаторами и прочими диковинными изделиями западной элекронной индустрии. Ничего подобного я раньше не видел. В Москве, которая считалась центром советской цивилизации, такого не было. Поражало не то, сколько все это вместе стоит, а то, как все это было приобретено, кто смог привезти это из-за границы. Ведь тогда, на заре электроники, синтезаторы были очень дорогим изделием, даже по западным меркам, не каждый музыкант за рубежом мог себе позволить роскошь купить такой инструмент.

Нарушая гастрольный режим, мы просидели у Скупинского почти всю ночь, слушая, как он играет на полифоническом

«Роланде», пытаясь разобраться во всей его электронной технике. Больше всех переживал Слава Горский, который уже давно собирался приобрести себе такой инструмент, но не было возможности. Во-первых, тогда самый простой синтезатор стоил почти столько же, сколько «Жигули», а главное — его никто не привозил. Оказалось, что на Западной Украине в тот период по рукам ходило гораздо больше музыкальных инструментов, чем в среде московских фарцовщиков, да и цены были ниже. Сказывалась близость Польши. Эта встреча подтолкнула нас к тому, чтобы напрячься, достать денег и экипироваться в соответствии с той музыкой, которую мы хотели играть. Сперва Горский, а вслед за ним и я, начали приобретать различные клавишные инструменты, тратя все, что зарабатывалось. Мы ввязались в бесконечный процесс освоения и замены все новых и новых моделей синтезаторов и электрик-пиано. Тогда мода на клавиши менялась моментально, вместе с усовершенствованием самой технологии, с изобретением новых устройств. Первое время замена одного синтезатора на другой не представляла труда, поскольку в российских городах, куда мы приезжали с концертами, продать без потерь устаревшую модель было просто. Местные музыканты умоляли продать им что угодно, поскольку в российской провинции был страшный дефицит на аппаратуру и инструменты. Но остаться без инструмента в середине гастролей было невозможно, поэтому расставались со старым оборудованием лишь в последнем городе нашего маршрута. Все это продолжалось до тех пор, пока мы не получили государственные инструменты, но это произошло несколько позднее.

Период «Арсенала» с 1980 по 1983 год был характерен прежде всего работой уменьшенным составом, без секции духовых и со специфической программой. Он был очень интересным, сложным и поучительным для меня. Именно в этот период я чрезмерно увлекся целым рядом идей и потерял контроль над ситуацией, переоценив свои возможности. Переход к камерности и большей изощренности программы не мог пройти без последствий. Оказалось, что большая часть уже сформировавшейся арсенальской аудитории не совсем готова воспринимать новую музыку с прежним энтузиазмом. Дело в том, что многие из новых пьес были замешаны не просто на усложненных музыкальных конструкциях, на средневековых европейских звучаниях, они базировались на древней восточной идеологии, в основе которой лежит медитативность. Я попытался перевести «Арсенал» в совершенно иной способ музицирования, а его аудиторию приучить к иному восприятию музыки. Здесь я

вынужден сделать некоторое отступление, чтобы читателю было понятнее то, что произошло с нашей музыкой и с нами в этот период.

Существует два абсолютно противоположных способа отношения к искусству, и к музыке, в частности. Все зависит от того, что принять за основу, событие или состояние. Европейская музыка в принципе своем событийна. Под событием я понимаю любой факт, который может быть описан языком музыковедения. Богатая событиями музыка содержит интересные смены аккордов, яркие мелодии, виртуозное исполнение, развитие формы произведения, кульминации, неожиданные остановки, смену темпов, тембров, ритмических рисунков и многое другое. Чем изобретательнее и ярче события в музыке, тем она по европейским меркам ценнее. Слушатель, включенный в процесс исполнения событийной музыки, по идее не должен ни на миг отвлекаться от нее, постоянно следя за развитием происходящего. Идеальное в событийном смысле произведение не должно отпускать слушателя ни на миг, подобно тому самому рыбаку, который вытягивает из воды рыбу, попавшуюся на крючок. Так, на обычном концерте, если игрют плохо или даже хорошо, но слишком долго, если сама музыка не интересна, то слушатель начинает скучать, а то и нервничать. У него пропадает доверие к исполнителям, и воосстановить его иногда уже невозможно. К музыке событийной можно отнести в своем большинстве европейскую классику, традиционный джаз, хард-рок, соул, фанк. Грубо говоря, так называемая Западная музыка — в принципе событийна.

Музыка, построенная по Восточному принципу, основана на состоянии. Более того, достижение некоего состояния у исполнителя и слушателя и является конечной целью в искусстве восточной ориентации. Состояние не надо путать с настроением. Хорошее настроение достигается и в событийной западной музыке, если она нравится. Сотстояние не может быть хорошим или плохим. Оно или есть, или его нет. Состояние возникает лишь тогда, когда человек меняет вектор своего внимания, направляя сознание внутрь себя, оставаясь наедине со своей совестью, избавляясь от всего, что мешает услышать тихий голос истины о себе самом. В древних восточных традициях методы проникновения на более высокие планы собственного сознания довольно подробно разработаны, а сам этот процесс и называется медитацией. Поэтому музыка, способствующая отвлечению от внешних событий и переключению на свой внутренний мир, называется медитативной. Естественная восточная этническая музыка в основе своей медитативна. Она однообразна, монотонна

и содержит в себе такие элементы, которые как бы гипнотически воздействуют на сознание, вводя человека в состояние медитации. Существуют и специальные виды медитативной музыки, применяемые в храмах, монастырях и ашрамах, но все это было веками скрыто от европейцев и стало достоянием мировой культуры лишь в нашем столетии. Увлечение медитативной музыкой на Западе пришло вместе с распространением древних духовных знаний, особенно в среде молодежи, во второй половине 20-го века. Йога, даосизм, суфизм, веданта, дзен-буддизм, кришнаитсво — вот неполный перечень форм духовного знания, заинтересовавших некоторую часть западного общества в США, в Европе, да и в Советском Союзе, начиная с 60-х годов. Особенно яркой была вспышка такого интереса в среде хиппи в период расцвета рок-культуры. Многие известные музыканты прошли через этот этап освоения музыки и идеологии Востока. Для некоторых увлечение было временным, как это произошло с некоторыми членами группы «Beatles», другие становились убежденными последователями того или иного учения на продолжительное время, если не навсегда. После поездки «Beatles» в Индию Джодж Харрисон довольно долго открыто исповедывал идеи индуизма. Джон Маклафлин, познакомившись с индийским Учителем Шри Чинмоем, жившим в США, принял имя Махавишну и некоторое время выступал с индусами в созданной им группе «Shakti». Американский музыкант Колин Уолкот из группы «Oregon» после гастролей в США индийского ситариста Рави Шанкара самостоятельно овладел игрой на ситаре и табла, привнеся особый колорит в звучание группы. Среди джазовых музыкантов саксофонист Сонни Роллинз не скрывал своей принадлежности к дзен-буддизму. Идеологию дзен стал с некоторых пор исповедывать создатель группы «Weather Report» Джо Завинул; не скрывал своей принадлежности к йоге выдающийся скрипач Иегуди Менухин. И таких примеров можно привести множество. Характерно, что приобщение к восточным духовным учениям, как правило, не входило в противоречие с прежним вероисповедованием, скажем, с христианством, ортодоксальным или протестантским. Просто рамки духовного знания расширялись, возникала гораздо большая веротерпимость. В результате появилось большое число людей, исповедывающих так называемое эзотерическое христианство.

Еще в 50-е годы, будучи студентом, я начал читать литературу, связанную с учением йогов. Это были либо дореволюционные Российские издания, либо книги, изданные в довоенной буржуазной Риге. Они ходили тогда по рукам, иногда

и в виде самиздата. Так я приобщился к тому, о чем писали Рамчарака, Ледбитер, Ани Безант, Вивекананда, Елена Ивановна Рерих. А в начале 60-х годов, в связи с приездом в СССР Джавахарлала Неру, по указанию Хрущева было выпущено несколько изданий, связанных с индийской культурой, литературой и религией. Так, внепланово и, я бы сказал, случайно, вышли в свет некоторые исследования наших востоковедов и историков, а также и ряд первоисточников по древней веданте и индуизму, переведенные на русский язык, в том числе «Дхаммапада» и вся «Махабхарата». До некоторого времени об увлечении йогой можно было говорить вполне открыто, не опасаясь, что тебя обвинят в мракобесии. В то время мода на йогу была довольно широко распространена в студенческой и интеллигентской среде. Но, как и любая мода, она постепенно сошла, оставив определенный след в умах тех, кто смог вдуматься в основные положения древнего знания. Я специально акцентирую слово «вдуматься», поскольку настоящая вера в Создателя, в более тонкий вечный мир, в космические законы справедливости пришла ко многим из нас именно через знание, через ум, через неотвратимую логику бытия, так просто изложенную в учении Веданты. Не зря это самое древнее духовное учение названо словом, в корне которого лежит слог Веда, то есть Знание. А в русском языке «ведать» и «знать» — одно и то же. Многие советские люди, рожденные и материалистически воспитанные в безбожной стране, по-разному приходили к вере, к этому прекрасному состоянию души. Таинство веры глубоко индивидуально. Некоторые начинают верить только тогда, когда попадают в большую беду и другого выхода уже не видят. К другим вера снисходит сама собой, в качестве подарка за что-то хорошее, совершенное в жизни. Но существует путь к вере и через духовное познание, через преодоление тех материалистических, научных знаний, которыми нас напичкало общество в процессе образования, поселив в уме скептицизм по отношени к существованию всего, что не измеряется физическими приборами.

Правда, в увлечении духовной литературой есть опасность подмены истинной веры знанием о ней. Я встречал среди своих знакомых немало таких, кто, прочтя массу духовных книг, начинали относиться с пренебрежением к тем, кто этого всего не читал и не интересовался. Я испытал и сам подобные чувства, но, слава Богу, постепенно избавился от них. Считать себя лучше, духовнее других, на самом деле, тяжелое испытание. Ты постоянно испытываешь отрицательные эмоции от столкновения с другими людьми, которые все делают неправильно и ничего не

хотят менять в самих себе. Умение понимать и прощать плохих с твоей точки зрения людей является наиболее труднодостижимым качеством. Для тех, кто еще не научился этому, чтение духовной литературы приносит, как это ни странно, больше вреда, чем пользы. Знание Высших законов, подобно питательной влаге, нередко способствует выращиванию в человеческой душе не только семян добра, но и семян зла. Поэтому не стоит брать на себя роль Учителя и воспитывать всех без разбору.

Все это я осознал гораздо позднее, а пока, в период энтузиазма и накопления все новых знаний, я стал делать массу ошибок и моментально получать соответствующие наказания. Все началось именно в период, когда мне неотвратимо захотелось исполнять музыку, непосредственно связанную со всеми знаниями, накопленными мной к тому времени. Тем более, что перед глазами были ярчайшие примеры такой музыки — «Shakti», «Mahavishnu Orchestra», «Oregon», «Weather Report». Но оказалось, что приступить к исполнению музыки, во многом построенной на медитативности, с музыкантами, являющимися просто хорошими профессионалами, невозможно. Самый блестящий исполнитель, не понимающий задач медитативной музыки, будет казаться просто скучным в пьесе, где ничего особенного не происходит и не должно происходить. Я совершил две крупных ошибки. Во-первых, я решил исполнять на концертах медитативную музыку для публики, которая была абсолютно не готова к этому и ждала от нас музыки, насыщенной событиями, то есть обычного джаз-рока, виртуозного, изобретательного и мощного. Во-вторых, я решил волевым порядком и в короткий срок объединить всех музыкантов «Арсенала», приобщив их к восточным духовным знаниям, чтобы исполнение медитативной музыки было не механистичным, а осмысленным. Еще раньше, в обычной жизни, я пытался приобщать к новым знаниям своих близких друзей и новых знакомых, людей, казалось бы, одного со мной возраста и уровня мышления. Чаще всего я наталкивался на полное равнодушие к моим словам, более того — на скептицизм, если не цинизм по отношению к тому, к чему я относился с трепетом. После разговоров с близким другом на тему кармы или реинкарнации, в процессе которых он меня высмеивал, оставалось очень неприятное чувство неприязни к нему, а главное — к самому себе, чувство сознания того, что я спровоцировал его своей беседой на грех, на богохульство, которого бы он не совершил, не приставай я к нему со своими советами. В результате следовало простое и наглядное наказание — я не мог быть больше также, как раньше, близок с некоторыми из друзей, я фактически терял близких мне людей. А это большая потеря. Но в

случае с арсенальцами меня поддерживала мысль, что я сделаю благое дело общественного порядка, что, пройдя вместе через некий духовный опыт, мы будем способны нести нашей публике светлую музыку, очищающую душу.

Прежде всего, я начал давать читать своим музыкантам все, что у меня было накоплено за предыдущие годы, самиздатскую литературу по разным видам эзотерических знаний. Хотя я открыто не навязывал музыкантам эти книги, но получалось все равно некое насилие над личностью, поскольку они не могли отказаться, все-таки я был их начальником. Очевидно кто-то возвращал их мне, так и не читая, или не вникая. Но некоторые увлеклись этой литературой настолько, что стали постепенно считать себя большими специалистами и даже поучать других, в том числе и меня. Постепенно становилось ясно, что духовное знание не объединяет, а разъединяет людей, если оно распространяется механически, то есть без знания ситуации. Это очень похоже на процесс ионизации молекул в каком-нибудь веществе, в газе или воде. Обычные молекулы, находящиеся рядом, становясь ионами, то есть получив положительный заряд, отталкиваются друг от друга, согласно законам физики. Так и люди, механически получившие положительные духовные знания, не сближаются, а отдаляются. Это отдаление я и испытал на собственном опыте, на примере с собственными коллегами, музыкантами своего ансамбля, которые были для меня, фактически, самыми близкими людьми на свете, как родственники. Все это обнаружилось позднее, а пока я предпринял ряд активных действий, способствовавших, как мне казалось, объединению коллектива.

Я решил наладить а ансамбле занятия практикой восточных единоборств, развивающей в человеке владение тонкой энергетикой, крайне необходимое музыкантам. Незадолго до этого через старых знакомых я попал в закрытый кружок, существовавший при Доме Киноактера на улице Воровского. Им руководил мастер по каратэ и кун-фу, некий Синицкий, довольно загадочный человек, историк, получивший в Индии не только особые знания, а и ряд специальных знаков отличия мастера кун-фу. В то время никто ничего не знал о тайнах энергетики восточных единоборств, вообще об этой идеологии. Побывав на нескольких его занятиях по каратэ, я понял, что этой техникой можно заниматься не обязательно для участия в единоборствах, а для развития у себя терпения, воли и умения владеть своей энегретикой. Я узнал, что странствующие будистские монахи в древние времена создали различные виды рукопашной техники, расчитанной на оборону от злоумышленников. В условиях

монастыря, где обороняться было не от кого, монахи использовали некоторые приемы для самосовершенствования, тренируясь и медитируя. Они могли годами отрабатывать одно упражнение, без партнера, просто стоя перед стеной.

К сожалению, я не мог посещать с необходимой регулярностью этот кружок в Москве, поскольку большую часть времени находился на гастролях. Самым удобным было бы иметь учителя по единоборствам при себе, в нашем коллективе. Как раз в тот момент и появился нужный человек, совсем молодой парень по имени Женя Бажанов, русский, но выросший в Сухуми. Его с ранних лет воспитал старик-китаец, мастер кун-фу, непонятно каким образом оказавшийся там. Женя приехал в Москву, желая как-то зацепиться здесь. Познакомившись с ним поближе, я принял решение взять его в штат «Арсенала», оформив рабочим сцены, то есть просто грузчиком. За это он должен был заниматься с нами всем, что считает необходимым. Когда он показал нам, что он умеет и знает, я понял, что не ошибся. Он объяснил нам разницу между многочисленными школами кун-фу и предложил начать осваивать для начала базовую технику каратэ школы шатакан. До кун-фу было далеко. Всем было велено купить тапочки под названием «чешки», мягкие гимнастические туфли, а также иметь тренировочные костюмы. Теперь, перед тем, как ехать на гастроли, мы созванивались с администраторами филармоний и просили арендовать для нас спортивные залы в утренние часы. Тогда это было несложно и бесплатно, днем многие залы в провинциальных городах пустовали. Так началась наша спортивная жизнь. На первой же тренировке выяснилось, насколько мы далеки от физического совершенства. Даже просто сидеть на собственных пятках, как положено, когда учитель объясняет что-то, никто не мог больше нескольких минут, все затекало и начинало нестерпимо болеть. О сидении в позе лотоса нечего было и говорить. А ведь это были самые азы, таблица умножения. Наш учитель в начале давал нам некоторые теоретические знания, связанные, например, с техникой дыхания, после чего мы приступали к практическим занятиям. Сперва стали отрабатывать главное движение — удар вместе с выдохом, Как я понял, на правильное освоение только этого приема, очень полезного для здоровья, могла уйти вся оставшаяся жизнь. Несколько позднее, когда что-то начало получаться, перешли к блокам, то есть к движениям, отражающим удары. И вот обозначились первые серьезные проблемы. Для того, чтобы отрабатывать технику ударов и блоков, мы разбивались на пары и тренировались, меняясь ролями. Оказалось, что даже при слабых ударах, блокирующий партнер получает определенную травму в

том месте руки, куда приходится удар. Это выразилось не просто в синяках, а в том, что вся рука зажималась и начинала болеть. Практически, нам стало намного труднее исполнять на концертах некоторые трудные пассажи, особенно это касалось тех, кто играет на клавишных, на гитаре и бас-гитаре, на саксофоне. Когда мышцы руки зажаты, то пальцы двигаются с трудом. Позднее наш педагог стал проверять нашу реакцию на его удары, причем как руками, так и ногами. Он выстраивал нас и, проходя мимо ряда, неожиданно наносил удар кому-нибудь, причем довольно мощно. Надо было вовремя поставить блок и успеть сделать резкий выдох, зажав мышцы живота. Несколько раз кое-кто не успевал среагировать и пропускал удар, после чего надо было некоторое время приходить в себя. В какой-то момент я вдруг понял простую вещь, что это занятие вообще не для нас, не для музыкантов, людей с нежными пальцами, кистями рук и другими частями тела. Особенно это стало наглядным на одном из концертов в Киеве. Это был наш последний концерт в городе. Как всегда, нас принимали там с огромной теплотой и пониманием. И вот, после очередной тренировки по каратэ мы вышли на концерт, имея сразу нескольких травмированных на сцене. У Куликова, насколько я помню, была сильно потянута нога, вернее, паховые мышцы после попыток сделать что-то вроде шпагата. Он мог играть только сидя, так что отпадали его эффектные соло, связанные с игрой «слэпом», стоя, с прыжками и различными эффектными телодвижениями. У кого-то из гитаристов и у Славы Горского были потянуты мышцы рук. У меня, как назло, в Киеве начался страшный флюс, так что мне пришлось выйти на этот концерт с зубной болью и высокой температурой. По упомянутым причинам нам пришлось снять в программе целый ряд пьес, один не мог играть одно, другой — другое. Концерт получился неполноценный, было неловко перед публикой, хотя она, по-моему, ничего не заметила. Но мы чувствовали себя тогда как сборище инвалидов. До каких-то пор мы еще занимались каратэ, но стало ясно, что это занятие, к сожалению, не для нас. Вскоре в СССР вышло постановление и соответствующие статьи закона, запрещающие занятия восточными единоборствами, йогой, целительством и прочими нетрадиционными и идеологически непроверенными вещами. Все официально существовавшие тогда кружки такого типа перешли на нелегальное положение или позакрывались.

В тот же период у меня возникли довольно обширные знакомства в среде так называемых экстрасенсов. Они только начали входить тогда в моду среди экзальтированной, мистически настроенной интеллигенции. Не скрою, и я был не

чужд интереса к людям, обладавшим сверхчувственными возможностями, относя и себя к таковым, но в недостаточной степени. Искать их не пришлось. Они сами стремились общаться с нами, поскольку наша новая программа явно носила эзотерический характер и по внутреннему содержанию, и даже по названию некоторых пьес. Во многих городах у нас завязались знакомства с очень интересными людьми, далеко продвинутыми в сфере духовной жизни и обычно не демонстрировавшими этого. Чувствуя что-то родственное в нашей музыке, они сами приходили к нам после концертов, чтобы пообщаться. Для них, да и для нас, это было отдушиной, возможностью поговорить о чем-то важном, сокровенном. В Москве я стал общаться с более-менее постоянным кругом людей, посвященных в эзотерические знания. Одна пара экстрасенсов предложила нам попробовать сделать групповые занятия по энергетике. Целью таких упражнений было почувствовать реальность и действенность тонкой энергии, существующей в каждом из нас. Проще всего сделать это вместе, сложив энергию группы в одно целое. Достигается это путем создания простого хоровода, взявшись за руки и мысленно перегоняя общую энергию по кругу. Когда я на наших репетициях вместо разучивания новых партитур заводил речь об энергетике исполнительства, придавая этому даже большее значение, чем виртуозности при воздействии на слушателя, я чувствовал, как мои партнеры слушают меня с большой долей скептицизма. А когда я попытался однажды в Москве вызвать их не на репетицию, а на какие-то новые занятия к себе домой, то скептицизм был уже открытым. Тем не менее, пришли все. С принципом хоровода я был знаком и раньше. Мне приходилось читать книги различных исследователей истории цивилизации, которые описывали разные чудеса, происходившие с людьми, объединявшимися в хороводы с целью воскрешения умерших, исцеления больных, вызова дождя и пр. В период нашего сближения с фольклорным ансамблем Дмитрия Покровского, когда я ходил на их репетиции, я увидел, как они разминаются перед началом, берясь за руки и мысленно прогоняя энергию через хоровод, как это делали всегда на Руси.

И вот на одном из таких занятий, у меня дома произошло неожиданное. Одним из наиболее откровенных скептиков по отношению к моим новшествам был бас-гитарист Толя Куликов. Он и не скрывал своего отношения к различным непознанным тайнам природы человека, полагаясь лишь на реалии. Но именно с ним и произошло то, что, по идее, должно было бы произойти с человеком более мистического склада ума. Когда мы сели в круг и, взявшись за руки, слушая приказы наших наставников, стали гонять энергию по кругу, Толя потерял сознание, а говоря

специальным языком — «вылетел». Он отключился. Когда теряет сознание больной, старый человек, это страшно, но естественно, так как обычно известно, что делать, чтобы вернуть его к жизни. А здесь это произошло с молодым, здоровым парнем. Так что мы несколько испугались. Проделав ряд пассов, экстрасенсы вернули Куликова в сознание. Когда он окончательно пришел в себя, мы пристали к нему с расспросами, что с ним произошло. Он толком ничего объяснить не мог, но я помню, что он сильно испугался, так как почувствовал нечто необъяснимое и именно то, во что он до этого не верил. Происшедшее подействовало на всех как-то удручающе. Все сразу разошлись и больше групповых занятий я не назначал. Этот случай был еще одной подсказкой мне, что я все делаю неправильно.

Было очень жаль сознавать, что все, что мы делаем на концертах, не фиксируется, не записывается и как бы пропадает. Мы приобрели обычный бытовой катушечный магнитофон и я попросил нашего звукорежиссера записывать концерты для себя, на память, а также для последующего анализа, для исправления обнаруженных недостатков. Используя возросший к тому времени авторитет «Арсенала», я сумел убедить руководство Всесоюзной звукозаписывающей фирмы «Мелодия» предоставить нам студию для записи новой пластинки. Это было непросто, поскольку студия была всего одна на всю Москву. Чтобы вклиниться в расписание, приходилось ждать каких-то случайностей, отмен чьих-то записей. В результате нам перепало несколько самых неудобных смен, утренних, когда играть абсолютно не хочется. В этом есть своя загадка. Когда привыкаешь играть только вечером, прожив перед этим день, устав и физически и психически, то играется легко и естественно. Дневные концерты, начинающиеся часа в три дня, не доставляют никакого удовольствия, поскольку вымучиваются. Любимое дело превращается в обычную физическую работу. Да и публика в это время дня воспринимает музыку совершенно иначе. Чтобы раскачать ее, наладить обычный контакт, нужно было тратить гораздо больше нервной энергии, чем на обычном вечернем концерте. Когда выяснилось, что на «Мелодии» нам достались смены, начинавшиеся в девять утра, я понял, что придется нелегко. Здесь, в студии, помимо временного фактора, отрицательно действовало и то обстоятельство, что играть было как бы не для кого. Единственным нашим слушателем был лишь звукорежиссер Юра Богданов, сидевший где-то в аппаратной и общавшийся с нами лишь через наушники. Здесь я особенно прочувствовал разницу между студийными и концертными музыкантами. Попав в необычные условия, многие растерялись. Пропал привычный драйв у ритм-группы, исчезла

фантазия у солистов. Все стали нервничать, когда нас рассадили по разным комнатам, отгородили друг от друга перегородками, когда взаимодействие осталось лишь через наушники. Поэтому на адаптацию иногда уходила большая часть смены. Зато, когда музыканты осваивались с непривычной обстановкой, запись делалась довольно быстро, поскольку на концертах материал был накатан. Вдобавок, в отличие от рижской записи 1977 года, у нас появилась возможность заменять отдельные партии, не переигрывая все остальное, так как все записывалось на многоканальный магнитофон, где каждому инструменту предоставлялась отдельная дорожка. Техника шагнула вперед. На пластинку, которая была названа «Своими руками», с этим составом удалось записать всего лишь три пьесы из нашей обширной программы — «Свет на пути», «Тайна» и «Посвящение Махавишну». Для оформления обложки пластинки был использован один из рисунков английского художника Эшера, где рука рисует сама себя. Этим мы хотели подчернуть то, что мы сами делаем музыку, которая формирует нас. Я написал текст для обложки и отдал его в редакцию «Мелодии». Когда пластинка вышла в свет и я увидел, как был сделан перевод русского текста на английский, то мне стало дурно. Вместо «Created with Our Own Hands» название пластинки было переведено как «Created with Their Own Hands», то есть «Ихними руками», а точнее — «Чужими руками», все наоборот. Позднее право на издание этой пластинки было продано советской организацией «Межкнига» американско-канадской фирме «East Wind». Там, естественно, она вышла с правильным переводом названия. Для меня и моих коллег это был очень приятный факт. Мне, как автору музыки, ни цента авторских начислениий получить не удалось. Государство все присвоило себе, тогда авторское право в СССР не соблюдалось.

Наша концертная программа все больше становилась некоммерческой и камерной. Помимо пьес медитативного, восточного характера, расчитанных лишь на специальную аудиторию, я стал вводить композиции, ориентироанные на классическое русское наследие. Теперь, когда у нас были в арсенале современные выразительные средства, синтезаторы, позволяющие имитировать инструменты симфонического оркестра, то есть струнные, флейту, гобой, валторну и другие, я попробовал сделать оркестровки на тему некоторых частей Второго струнного квартета Александра Бородина, а также Второго фотерпианного концерта Сергея Рахманинова. Сделать эти пьесы было непросто. На них ушло много репетиций. Особенно досталось Славе Горскому, которому пришлось вспомнить свое классическое образование и играть по нотам

сложные фрагменты рахманиновского концерта. Теперь его исполнительское мастерство оказалось в большой зависимости от качества роялей, встречавшихся на нашем пути, а они были отнюдь не всегда пригодными для такой музыки. Теперь мне ясно, что именно на этом этапе и возникло наибольшее расхождение между мной и частью музыкантов, причем по многим статьям. Сложные по исполнению композиции нового типа придавали концерту большую солидность, но «сажали» его в эмоциональном плане, поражая лишь умы зрителей. Медитативные пьесы не всегда проходили с успехом. Иногда нам удавалось ввести зал в некое подобие транса. Но были случаи, когда публика не поддавалась и начинала скучать на тихих, монотонных пьесах. Тогда мне приходилось по ходу концерта перестраивать программу, вводя более простые и энергичные вещи. Я понимал, что стою на пути, который постепенно уводит «Арсенал» от прежнего бурного успеха, но предать свое увлечение новыми духовными и культурными ценностями, отойдти от него, не мог, был не в силах.

Как это и должно было произойти, развязка наступила, и не по моей воле. За моей спиной назревало недовольство, которого я не замечал. Оно совпало со сформировавшимися планами Вячеслава Горского стать руководителем собственного коллектива. В желании быть лидером нет ничего плохого. Процесс вызревания лидеров в среде любого ансамбля — явление обычное. Большинство лидеров когда-то начинали «сайдменами». В случае со Славой Горским я сам способствовал этому, не просто предоставляя возможность исполнять его пьесы в концерте, а всячески помогая развитию его таланта композитора и аранжировщика. Нередко я переделывал оркестровки предложенных им композиций, и даже придумывал названия для его пьес. Кстати, сделать это иногда труднее, чем сочинить саму пьесу. В стремлении стать лидером, Славой двигало, я думаю, не столько желание быть начальником, сколько необходимость приобрести полную творческую свободу в формировании собственного репертуара. Как показала практика, настоящего начальника из него так и не вышло, а как музыкант он нашел свое лицо, пройдя сам через все тернии судьбы лидера а позднее — свободного художника. Уходя из «Арсенала», чтобы сделать группу «Квадро», он увел с собой еще трех музыкантов — Зинчука, Куликова и Брусиловского, сориентировав их на более простой и коммерческий вариант программы, расчитанной на гарантированный успех, правда, без отступления от принципов инструментальной музыки стиля «фьюжн», без ухода в откровенную «попсу».

Уход из «Арсенала» четырех прекрасных музыкантов был первым неизбежным следствием того, что я давно уже стал начальником, неким цербером, следящим за порядком и дисциплиной, а не только идеологом, автором музыки и исполнителем в своем коллективе. Прекрасно осознавая нашу распрекрасную русско-советскую действительность, где все держится на сачковании и пьянстве, я с самого начала нашей профессиональной работы, добытой с таким трудом, решил создать в «Арсенале» довольно жесткую систему взаимоотношений, резко отличающуюся от привычных отечественных. Главные требования, которые я стал предъявлять ко всем членам коллектива, стали пунктуальность и трезвость. Причем трезвость не только во время гастролей, а вообще в жизни. Я сам выпивку не переношу. Кроме того, всегда стараюсь быть точным, не опаздывать и сдерживать обещания. То же самое мне требовалось и от моих коллег, причем не из какого-то каприза, а на основании жизненного опыта. В возрасте далеко за сорок лет уже становится ясно, что сделать что-то качественное можно лишь при соблюдении этих условий. А наличие профессиональных качеств подразумеваетя сами собой. Хотя печальный опыт показал, что с менее профессиональными, но более организованными музыкантами можно достичь гораздо большего, а главное — постоянного, чем со звездами-разгильдяями. Чтобы бороться с опозданиями — на репетиции, на вокзал, в аэропорт, к автобусу и т. д. — я просто ввел денежные штрафы, которые оказывали сильное воздействие, но были крайне непопулярны, вызывая скрытое недовольство. Что касается выпивки, то мне не раз приходилось расставаться с очень нужными мне людьми, как музыкантами, так и не менее важными в гастролях специалистами — звукорежиссерами, осветителями и рабочими сцены. Сложнее всего обстояло дело с рабочими сцены, с людьми, которые отвечали за сохранность, установку и сборку, упаковку и погрузку всей нашей аппаратуры весом в пять тонн. В этом звене поначалу была большая текучесть, поскольку на такую работу шли обычно люди случайные и, как правило, пьющие. Иногда приходилось закрывать глаза на подвыпивших рабочих, поскольку найти замену не всегда удавалось. Но чаще всего я решительно расставался с явными пьяницами. Постепенно в среде так называемого технического персонала ситуация наладилась. Сами собой у нас осели довольно неординарные люди, типичные продукты советской системы. Представители творческой или научной интеллигенции, не желавшие обслуживать марксистскую идеологию, нередко бросали основную профессию и искали себе

другую работу. В 70-е и 80-е годы, особенно в хипповые времена, места сторожа в котельной, булочной, больнице, или должность дворника при ЖЭКе были дефицитом. Некотороые философы, логики, искусствоведы, историки или писатели предпочитали именно такую работу и продолжали заниматья любимым делом просто для себя, «в стол», не завися от решений очередного съезда КПСС. Вот так и оказалась в «Арсенале» группа рабочих сцены во главе с философом Володей Степановым, Это были типичные эмигранты от идеологии. С ними этих банальных проблем у меня не было. Были другие, но это уже мелочь. Постепенно в околомузыканскской среде стало известно мое жесткое отношение к алкоголю и непунктуальности. Я подозреваю, что мой образ стал довольно отпугивающим. Поэтому найти нового сотрудника иногда было нелегко. Но были и нелепые случаи. Однажды срочно надо было заменить второго звукорежиссера, отвечавшего обычно не за звук в зале, а за исправность аппаратуры. Таких специалистов обычно называли «паяльниками». Они были редкостью, поскольку на гастролях во время переездов часто ломалось то одно, то другое, и обнаружить и быстро устранить поломку могли лишь очень знающие свое дело люди. Когда мне прислали кандидата на это место, я в первую очередь поставил его в известность о жестких требованиях в отношении алкоголя. Он просто ответил мне, что вообще никогда не пьет. Никакого способа проверить это не было и я взял его в коллектив. Некоторое время он прекрасно работал, делая все как надо и действительно — не пил совсем. Но однажды после свободного от концерта дня, в одном из городов он просто пропал. Его с трудом отыскали в отделении милиции, он находился в состоянии начавшегося запоя. Он оказался не просто выпивальщиком, а запойным пьяницей. На что он расчитывал, когда нанимался к нам на работу? И таких случаев было немало.

Поводов для «разборок» было достаточно и помимо пьянства. Я, как типичный утопист, все еще верил, что можно создать идеальный, автономный коллектив, состоящий из единомышленников, людей простых и хороших. Поэтому все время приходилось разбираться во всем самому, постоянно пытаясь кого-нибудь воспитывать, при этом просто портя отношения со своими коллегами, которые чаще всего оставались при своем мнении. Я прекрасно знал, что существует отлаженная система взамоотношений в больших коллективах, когда художественный руководитель занимается только творческими вопросами, вступая в конфликты с музыкантами лишь по поводу неточного исполнения нот. Всеми дисциплинарными, материальными и прочими нетворческими вопросами ведает

некий директор, на которого и возлагается функция «злодея». Он увольняет, делает выговора, выясняет отношения. Художественный руководитель, зная обо всем, как бы не вмешивается, сохраняя со своими творческими коллегами внешне добрые отношения. Это позволяет достигать лучших результатов, особенно, когда он не просто дирижер, а и один из исполнителей и солистов. В больших оркестрах обычно есть человек с особой функцией по неформальной связи руководителя и отдельных членов коллектива. Его называют «регулятор». Он знает о настроениях в оркестре, держит в курсе руководителя и помогает ему регулировать возможные конфликты. Такие люди обычно возникают сами собой, причем из самых лучших побуждений, и их роль трудно переоценить. К сожалению, я с самого начала избрал другой путь, взяв на себя и роль «злодея» и роль «регулятора». Все конфликты я разрешал сам, не доверяя это никому. Да и доверять было некому. Два моих преданнейших помощника-администратора, Ира Карпатова и Юра Феофанов делали всю филармоническую орг-работу прекрасно, но на роль злодеев не подходили. Они не хотели, да и не умели ни с кем в ансамбле портить отношений по доброте душевной и мягкости своего характера. Так что, когда Слава Горский уходил делать свое дело, мне, знавшему его мягкий характер, стало заранее ясно, как ему будет сложно сохранить свой состав, особенно если учитывать то, что партнерами у него были его друзья, да еще и сверстники. На роль злодея-командира он никак не годился. В «Квадро» вскоре повторились те же проблемы с заменой кадров. Зинчук решил сделать свой ансамбль, Брусиловский ушел и вскоре эмигрировал в Израиль, Куликов через некоторое время вернулся обратно в «Арсенал». Вместо них Горский вынужден был пригласить других музыкантов, с которыми все повторилось вновь.

Ну, а мне пришлось значительно обновлять свой коллектив, да и саму музыкальную концепцию программы. Началась новая пора в жизни «Арсенала», которую я бы назвал «Второе дыхание».

Глава 18. Второе дыхание

В обновленном составе «Арсенала» сперва наметился определенный уклон в сторону джаза. Это было связано с тем, что я пригласил в ансамбль опытных джазовых музыкантов и стал писать музыку, рассчитанную именно на них. Тем не менее, ритмическая основа — стиль «фанки» — осталась неизменной, на чистый джазовый свинг мы никогда не переходили. Вскоре я почувствовал, что для джазменов такая музыка не очень интересна, и она у них не совсем получается, несмотря на попытку играть добросовестно. Интересно, что публика интуитивно чувствовала отношение некоторых исполнителей к тому, что они играют, и не аплодировала даже при безукоризненно исполненном соло. Отсутствие энтузиазма невозможно прикрыть даже высочайшим профессионализмом. А для людей, сидящих в зрительном зале на живом концерте, как выяснилось, трепетное отношение музыканта к тому, что он делает, важнее всего. Концерты с новым составом поначалу стали несколько суше, хотя внешне они проходили с привычным успехом. Чтобы не растерять публику, я начал постепенно вводить в программу пьесы гротескового содержания, где в самой музыке содержалась как бы театрализация разных жанров. Так появилось «Провинциальное танго», «Фанки-чарльстон», «Фокстрот». Это была как бы изощренная издевка над собственным трепетным прошлым. Здесь очень пригодилось то, что наш новый бас-гитарист Валентин Лезов оказался виртуозом игры на баяне. Включения баяна в современную, полностью электронную программу тогда казалось неким сюрреализмом и вызывало изумление. Тогда же, используя ритмические приемы входившего а моду стиля «reggae», я сочинил свою «Ностальгию», ставшую впоследствии визитной карточкой «Арсенала». Поняв, что ансамбль приобрел какое-то новое, современное лицо, я решил назвать новый альбом, записанный тогда на фирме «Мелодия», — «Второе дыхание».

Именно в этот период, в 1984 году, с нами произошло необыкновенное событие. Мы стали участниками телемоста Москва-Калифорния. Это событие кажется уникальным и по сей день. Предыстория этого такова. Некто Стив Возняк, американец польского происхождения, страшно разбогатевший на первой волне компьютерного бизнеса, стал тратить деньги на разные мероприятия международного масштаба. И вот он задумал провести телемост между Москвой и калифорнийским городом

Сан Бернардино, где проводятся рок-фестивали под названием «US Festival». Предполагалось связать одну из студий в Останкино через космический спутник с Сан Бернардино, где в долине была установлена эстрада с гигантскими телеэкранами сзади. На склонах гор вокруг эстрады располагалось свыше трехсот тысяч зрителей. Стив Возняк начал переговоры с Гостелерадио об этом проекте, предложив, очевидно, немалые деньги при условии, что с советской стороны, из Останкинской студии будет участвовать ансамбль «Арсенал». Дело в том, что кто-то навел американских организаторов на наш ансамбль в том смысле, что мы соответствуем международному уровню. Поэтому ко мне домой, незадолго до этого мероприятия, заявились два американца и объяснили все, что должно происходить. Я был только рад. Почему Гостелерадио в лице тов. Лапина, принципиального борца с джазом и рок-музыкой, согласилось на эту акцию, мне до сих пор непонятно. Очевидно, одной из причин было то, что это событие приурочивалось еще и к стыковке двух космических станций — «Апполона» и «Союза», что имело для СССР важное политическое значение. Нас завезли в Останкино со всей концертной аппаратурой, мы смонтировали ее на помосте, вокруг которого должна была находиться приглашенная публика. В студии был установлен огромный плоский телеэкран, тогдашнее чудо техники. На нем мы должны были видеть все, что происходит в Сан Бернардино. Все предполагалось начать часов в пять утра, с учетом разницы во времени с Калифорнией.

Как стало ясно позднее, нас решили в крайнем случае показать лишь американской стороне, а от советской аудитории скрыть все, кроме политической части этого телемоста. Более того, случайно выяснилось, что в одной из грим уборных, уже разодетые в народные русские наряды, стоят на стреме участники какого-то фольклорного коллектива, готовые ринуться на съемочную площадку вместо нас. Таким образом телевизионное начальство хотело обмануть, если получится, американскую сторону, не рискуя получить выговор сверху за показ из советской телестудии чуждого нам явления. Когда об этом случайно узнали американские представители Стива Возняка, они жестко и однозначно предупредили, что не начнут передачу, если хоть одно условие договора будет нарушено. Вся эта возня происходила между часом и пятью утра, в ожидании, когда через спутник дадут связь с Америкой. Дальше все и происходило по намеченному плану. Ведущим и координатором всего мероприятия был назначен Владимир Познер. Ему было нелегко, поскольку надо было соблюдать тайные идеологические требования советского начальства и в то же время не ударить в

грязь лицом перед американской аудиторией, которая любую фальшь чувствует сразу же. Он, как большой профессионал, свою задачу решил.

Когда дали спутниковую связь, на экране появились две руки, советская и американская, слившись в рукопожатии, олицетворявшем стыковку «Союза» и «Апполона». После политической части последовало включение Сан Бернардино и мы увидели на экране грандиозное зрелище. Сотни тысяч зрителей, сидящих в естественной чаше долины перед огромным помостом, за которым стоит стена аппаратуры и гигантские телеэкраны высотой, в восьмиэтажный дом. В начале там, на помосте, выступила популярная австралийская группа «Men at Work», а затем наступила наша очередь. Мы сыграли три пьесы. Во время исполнения я иногда поглядывал на тот большой экран, установленный в студии, и видел всю ситуацию. Одна из камер в Сан Бернардино показывала общий план, на котором были видны гигантские экраны с нашим изображением и море зрителей, слушающих нас. Играя, мы могли видеть себя глазами американцев. Реакция американской публики на наше выступление была такой, о которой можно только мечтать. Телекамеры по ту сторону Земного шара выхватывали иногда кадры из толпы. Должен заметить, что в те времена удивить западную публику советским джазом было гораздо легче, чем сейчас. Ведь мы тогда жили в изоляции от всего мира и считалось, что в СССР может быть только «балет, ракеты и Енисей», как пелось в песне. Пока мы играли, вокруг нас, в студии происходило немало интересного. Для создания современного антуража в студию было приглашено несколько десятков молодых людей и девушек явно студенческого типа. Они должны были слушать нас, стоя вокруг помоста и всячески реагируя на нашу музыку. Владимир Познер перед началом трансляции призвал представителей советской молодежи не стесняться, вести себя раскованно, в соответствии со своими эмоциями, чтобы не выглядеть зажатыми, мрачными дикарями по сравнению с публикой в Сан Бернардино. Когда мы начали играть, то некоторые молодые люди, почувствовав свободу и, находясь в непосредственной близости от нас, возбудились от нашего мощного «фанки-фьюжн» настолько, что принялись двигаться как-то не по-советски. Оказывается этот момент был предвиден нашими блюстителями морали. По периметру студии незаметно стояли обычные, ничем не выделявшиеся люди, которые иногда, по двое, проникали в толпу слушателей, стоящих вокруг нас, и быстро, заломив руки, выводили тех, кто уж очень активно вел себя, то есть махал руками, извивался или кричал. Это делалось

так профессионально, что в даже близко стоявшие слушатели иногда и не обращали внимание на произошедшее. Я тоже не видел почти ничего, поскольку либо играл сам, либо стоял лицом к ансамблю, контролируя его игру. Зато нашему барабанщику Виктору Сигалу, сидевшему со своей установкой на возвышении, сверху было видно все, что делалось внизу, в толпе зрителей.

После нашего выступления был небольшой джем-сэшн, когда мы играли вместе с калифорнийскими музыкантами. Нас заранее предупредили, что сигнал, идущий через спутник от нас — в Калифорнию, запаздывает на две секунды, так же, как и от них к нам. При таких обстоятельствах играть что-либо быстрое бесполезно, будет большое расхождение в гармонии. Мы выбрали медленный блюз и сыграли его вместе через космос, глядя друг на друга через телеэкраны. Не знаю, делал ли кто-нибудь такое до нас. Позже в студию все же запустили фольклорный коллектив, но американцы эфир быстренько отключили. Все произошло, как во сне. Нас развезли по домам, когда уже рассвело. Было странное чувство, что мы пережили нечто очень необычное, как в научно-фантастическом кино. Но праздничное настроение было испорчено незамедлительно. В вечерних теле новостях и в ближайших выпусках центральных газет «Правда», «Известия» и других — было упоминание о телемосте с описанием всего, что там происходило, кроме нашего выступления. Слово «Арсенал» не было упомянуто нигде. Идеологический фильтр сработал четко. Я понял, что продолжаю находиться «под колпаком у Мюллера», как и прежде. Прорваться так и не удалось.

В это время в СССР, и прежде всего, в Москву — пришло видео. В валютных «Березках» появились видеомагнитофоны. По рукам стали ходить видеокассеты с различными кинофильмами, а также с музыкальными клипами. Иметь дома видеомагнитофон и соответствующий телевизор могли себе позволить немногие. Это было дорогое удовольствие, но и с деньгами достать все это было негде. Квартиры с видеоаппаратурой грабили. Практически все, что ходило тогда по рукам, приравнивалось нашими идеологами либо к антисоветчине, либо к порнографии. А за «хранение и распространение» полагался срок. Иногда органами устраивались элементарные облавы на квартирах, особенно в провинции, засекались просмотры фильмов и люди получали сроки. Это не легенды, я лично знал тех, кто пострадал за увлечение видео. Период борьбы с домашним видео был недолгим — где-то с 1984 по 1987 год. Позже она стала совсем бесполезной. Черный рынок наводнил страну аппаратурой и кассетами. Я был одним из

первых, кто купил себе видеомагнитофон. Началось время поиска источников видеоинформации, обмена фильмами. Появился новый круг знакомых, коллекционеров видеофильмов. Фильмы фильмами, а меня все больше стали интересовать музыкальные клипы, главным образом, продукция MTV, где зародилась совершенно новая эстетика визуализации хитов. Это было время расцвета музыки направления «новой волны». Надо заметить, что сейчас уже не снимают таких клипов, как тогда. Это искусство не то, чтобы выродилось, оно ушло куда-то в сторону компьютерных технологий, электронной графики, спецэффектов. В начале 80-х видео-клипы представляли собой трехминутные игровые фильмы со сложными сюжетами, намеками на смысл, быстрой сменой микро планов по полторы-две секунды, с совершенно сюрреалистическими сочетаниями атрибутов. Меня просто захватило это новое явление. Я довольно быстро собрал приличную коллекцию видео-клипов таких групп, как «Madness», «Bad Manners», «Duran Duran», «Adam and the Ants», «Eurhythmics», «Depeche Mode», «Thompson Twins» и десятков других. Все, что происходило на экране с участниками клипов, было настолько изобретательно, красочно и необычно, и так отличалось от того, что происходило на советской эстраде, что мне захотелось хоть что-то позаимствовать и привнести в концерты «Арсенала». В то время все попытки делать шоу на советской эстраде пресекались, да никто толком и не умел ничего делать, ни двигаться на сцене, ни пользоваться светом и декорациями, ни одеваться. Пионеры этого дела — Валерий Леонтьев или группа «Интеграл» Бари Алибасова — подвергались постоянному давлению со стороны смотрителей культуры.

Но трудность в изменении эстетики концерта состояла не только в запрете. Гораздо сложнее было решить внутренние проблемы, связанные с неумением наших артистов преодолеть барьер раскованности и почувствовать себя артистами, шоуменами. Когда я предпринял первые попытки ввести элементы шоу в концерт «Арсенала», то некоторые из музыкантов просто не поняли, чего я от них хочу, а когда поняли, то сказали, что они пришли в ансамбль, чтобы играть, но не быть клоунами. Тем не менее, мы начали репетировать второе отделение концерта, задуманного мною как некий сюрреалистический спектакль, в котором музыканты, играя на своих инструментах, должны были изображать странных персонажей. Каждая пьеса вроде бы имела свой сюжет, но на самом деле смысла там было не больше, чем в рассказах Даниила Хармса. Собственно говоря, я и ориентировался более всего на эстетику псевдоабсурда глубоко любимых мною обериутов. На сцене появились элементы

декораций, которые мы заимствовали из реквизита тех залов, где выступали. Но кое-что было постоянным, например, голова манекена, и конечно всякая мелочь, купленная на свои деньги — очки разного типа (сварочные, летчика, пляжные), парики, перчатки без пальцев, комбинезоны, самые разные головные уборы, подзорная труба, элементы приборов, шахматная доска, экзотическая обувь и многое другое. Опередив наши панковские группы, мы первыми стали использовать баян. «Приколы» придумывались на ходу, перед выступлениями, а часто и импровизировались прямо на концерте. Иногда второе отделение начиналось с выхода на сцену через зал. Впереди шел, играя, Лезов с баяном, за ним я с саксом, за нами остальные с разными ударными побрякушками. Для публики, привыкшей к предыдущим серьезным программам «Арсенала», это было большой неожиданностью. Далее на сцене разыгрывались дурацкие сценки в духе черного юмора, а музыка при этом была отнюдь не простой.

Должен сказать, что, хотя я сам и был инициатором идеи театрализации концерта, мне поначалу было страшно неловко делать что-либо, выходящее за привычные рамки поведения музыканта. Я чувствовал себя не в своей тарелке и лишь усилием воли заставлял себя быть актером. А что говорить о тех, кто внутренне и не собирался меняться, и делал это из-под палки. Тем не менее, постепенно все как-то привыкли к новой задаче второго отделения концерта, перестали стесняться и вошли во вкус. Это подогревалось и самой публикой, с благодарностью принимавшей все, что мы делали. Коммерческая популярность «Арсенала» в тот период значительно возросла. И вот, на этом пике успеха и произошло неприятное для меня событие.

Сейчас, когда история «Арсенала» составила уже более четверти века, некоторые события, происходившие когда-то, оцениваются совсем иначе, чем тогда. В частности, я пережил в середине 80-х довольно неприятное ощущение от того, что человек, которого я считал своим учеником и соратником, стал предателем и подлецом, причем для меня совершенно неожиданно. Один из музыкантов «Арсенала», попавший в состав почти в самом его начале, и прошедший весь сложный путь от подполья до официального признания, задумал занять мое место, стать руководителем ансамбля, а меня уволить. Я сознательно не хочу называть имя этого человека, он этого не заслуживает. Мне важно рассмотреть этот случай с общечеловеческих и даже теоретических позиций. Тогда я воспринял происходившее как некий нонсенс, даже как проявление дьявольщины. Ведь я взял этого человека в состав, когда он был совсем мальчиком,

начинающим любителем, возился с ним как с сыном, пытаясь сделать из него музыканта. А в результате он написал на меня «телеги» в Обком партии, в Министерство культуры, в ЦК Профсоюзов и черт его знает, куда еще. В этих доносах говорилось о необходимости снятия меня с должности руководителя ансамбля на том основании, что я жестоко обхожусь с музыкантами, груб с ними, а также, что пьесы, которые я присваиваю себе, на самом деле сочинил он. Реакция всех органов, получивших это письмо, была однозначной. Меня даже не стали спрашивать, что там у нас произошло. Вопрос был другой — «Что с ним теперь делать, как его уволить?» Чиновники не любят и боятся доносчиков и кляузников. К тому же были ясны и материальные стимулы своевременной кляузы — была на подходе из-за границы фирменная аппаратура для «Арсенала», выбитая мною с таким трудом через Министерство культуры.

Дополнительным неприятным моментом для меня в этом деле было то, что под этим текстом поставили подписи некоторые музыканты, которые собирались уходить в конце сезона, причем по собственному желанию, по-хорошему, без конфликтов. Как потом они мне объяснили, они сделали это как бы в шутку, не зная, насколько серьезные планы и последствия планировались за этим. Когда я из любопытства спрашивал их, что плохого я им сделал, кроме запрета пить на гастролях и опаздывать к автобусу на концерт, вразумительного ответа я не получил, но подписи свои они с кляузы официально тут же сняли, а кляузник продолжал бороться за власть в одиночку, безнадежно упорно, как маньяк. Узнав, что я прохожу многочисленные комиссии по приему в Союз композиторов, он направил свою активность и туда. Почувствовав, что у него ничего не выходит, мой бывший воспитанник, с упорством, достойным лучшего применения, стал просто гадить мне где только мог. Он даже пошел на такую заведомую подлость, как распространение в среде общих знакомых слуха, что я антисемит, прекрасно зная мою нетерпимость к любому проявлению шовинизма, не говоря о том, что всю свою жизнь я дружил и сотрудничал главным образом с евреями.

В общем, я хлебнул предательства в полной мере. Долгое время я не мог морально опомниться от этого происшествия, которое, в конечном итоге явилось для меня полезным уроком и помогло избежать многих ошибок в будущем. Тогда я принял все это как некое зло, как наказание за что-то. Но сейчас, через пятнадцать лет, я расцениваю происшедшее, как урок, с одной стороны, и как вполне логичное следствие развития ансамбля «Арсенал» как некоей идеи — с другой. Если есть какое-либо

стоящее движение, учение, течение, то оно обязательно должно иметь ряд сопутствующих атрибутов, среди которых должны быть не только апологеты и последователи, но и раскол, и предательство. «Арсенал» в этом смысле лежал в основе музыкального направления «джаз-рок» в СССР. Так что я могу гордиться, что у меня был и свой предатель. Значит, что-то удалось создать.

После этого случая я значительно обновил коллектив молодыми музыкантами и мы приступили к созданию новой театрализованной программы, основанной на технике брейк-данса. Неудавшийся руководитель моего ансамбля и не думал увольняться, продолжая числиться в «Арсенале» и даже ездить на гастроли, где с ним никто не разговаривал, шарахаясь от него, как от чумы. Он сидел за кулисами во время концертов и продолжал строчить жалобы по инстанциям. Формально я не мог его уволить, а в другие коллективы его брать уже никто не решался. Месяца через четыре нам удалось пристроить его в один провинциальный ВИА, который он тут же развалил, выступив против его руководителя. В конце концов, этот человек так и не стал музыкантом, мои труды пропали даром.

А у «Арсенала» начался интересный период, связанный с новым витком популярности, причем среди гораздо более молодой аудитории. Все произошло потому, что я страшно увлекся хип-хопом, и в особенности — брейк-дансом. Началось с того, что ко мне попала видео-копия фильма «Breakin'», а также отдельные видео-клипы с брейкерами, в частности, с номерами группы «Rock Steady Crew». Я не мог спокойно смотреть, как двигаются эти ребята, хотелось научиться делать хоть что-нибудь похожее и перенести это на сцену нашего концерта. Но это была уже не просто «новая волна» с ее сюрреалистическими «приколами», здесь требовалось другое, профессиональное мастерство, владение телом, знание приемов. К этому времени у меня наладились хорошие отношения с двумя молодыми людьми, ведущими танцорами Театра пантомимы Гедрюса Мацкявичуса — Павлом Брюном и Валентином Гнеушевым. (Приятно сознавать, что оба этих человека многого достигли в дальнейшей жизни. Павел Брюн стал одним из руководителей отделения канадского цирка «Дю Солей» в Лас Вегасе. Валентин Гнеушев был главным режиссером Московского цирка на Цветном бульваре и остается одним из наиболее ярких отечественных создателей цирковых номеров и программ.)

Нередко мы сталкивались с ними на гастролях в одних и тех же городах, и иногда мы всем ансамблем ходили смотреть спектакли театра Мацкявичуса. К моменту, когда «Арсенал»

идеологически созрел для перехода к серьезным занятиям пантомимой и брейком, они оба уволились из театра. Тогда я пригласил Павла Брюна в наш ансамбль в качестве нашего тренера по брейк-дансу, артиста, танцующего на сцене и исполнителя на акустической гитаре. Валентин Гнеушев достал для нас копию видео-школы по брейку. Павел Брюн изучил ее и мы начали занятия, как в балетной школе, каждое утро, на гастролях в моем номере. Места много не требовалось, движения были незначительными, но очень трудными и энергоемкими. Чтобы пропустить «волну» через все тело от пальцев правой ноги до пальцев левой руки, или сделать «глайд», то есть скольжение по полу «против ветра», требовались большие усилия для мышц всего тела. Так что, через пятнадцать минут таких занятий мы становились абсолютно мокрыми, как после большого кросса. Зато, когда начало получаться что-то, напоминающее движения настоящих танцоров «электрик-буги», душу охватывала спортивная гордость. Постепенно мы стали готовить музыкальные номера, базирующиеся на технике «ритмической пантомимы», как мы сами назвали этот стиль, чтобы не пугать руководство западным термином «брейк-данс». Новую программу мы сделали во время гастролей и никакому начальству ее не показывали. Да в то время нам вроде бы начали доверять и отстали с проверками. Песен мы не пели, играли инструментальную музыку, причем, главным образом, мою. К новому спектаклю мы подготовились основательно, учитывая мой режиссерский опыт с предыдущими экспериментами в стиле «новой волны». Но здесь я решил помимо сюрреалистических «приколов» протащить кое-какие идеи. Так как мы овладели техникой, позволявшей довольно точно изображать неких роботов или манекенов, то и смыслом программы стала пародия на людей-роботов, с явным намеком на советский конформизм, на послушную толпу одинаковых оболваненных людей. Среди других номеров нашего второго отделения была сценка, в которой я и Павел Брюн, одетые в костюмы советских чиновников бюрократов, изображали момент передачи друг другу какой-то папки и явной пачки денег с соответствующими ужимками. Это был неприкрытый намек на коррупцию в советском обществе, о которой тогда и думать было нельзя.

Вообще программа эта была уникальной, я думаю, что аналогов не было и за рубежом. При всей популярности и массовости брейка в то время я не встречал коллективов, где музыканты двигались бы в этом стиле, одновременно играя «живьем». Нам тогда понадобилось много времени для того, чтобы скоординировать совершенно разные по темпу и масштабу

движения. В спектакле каждому музыканту была определена своя роль, свой имидж, в соответствии с характером, наклонностями и способностями. Например, худой и длинный Сергей Катин был одет в форму хоккеиста, а бас-гитара чем-то напоминала клюшку. Иван Смирнов изображал уличного хулигана в тельняшке, кепке, с приблатненной манерой двигаться. Андрей Виноградов был наряжен в короткие штаны и детскую рубашку, на щеках рисовались крупные веснушки. Это очень подходило его внешности, да и наивности. Он и в жизни был иногда как ребенок. Увалень Саша Беляев как нельзя лучше подходил на роль застенчивого интеллигента в берете. Андрей Батурин изображал дворового простака в дурацкой кепке. Красавец Павел Брюн выходил то в смокинге, то в спортивной одежде. Я тоже менял несколько костюмов по ходу представления, что было крайне утомительно. Барабанщик Николай Карсаулидзе проявил особый талант к брейк-дансу и научился по-настоящему крутиться на шее и плечах вверх ногами. Во время концерта он выходил из-за своей установки на авансцену и они вместе с Павлом Брюном показывали синхронный брейкинг. К несчастью, он сломал руку на гастролях, но не на сцене, а во время наших футбольных баталий в одном из дворов города Краснодар. Тогда пришлось срочно заменить его на Алексея Гагарина, который, прилетев срочно из Москвы к нам на маршрут, выучил все партии ударных за один день.

Когда мы впервые показали это представление на концерте в каком-то городе, зритель испытал шок, Во-первых тогда в провинции никто не знал о брейк-дансе, а во-вторых — поражало профессиональное владение пантомимой. Это была уже не «прикольная тусовка», а нечто недоступное, сделанное с мастерством. Нам самим это представление доставляло огромную радость, мы почувствовали себя настоящими актерами. Никто уже не стеснялся, все гримировались и переодевались, импровизации в поведении на сцене стало гораздо меньше, все было отработано до мелочей. Предвидя, что некоторые строгие ценители джаз-рока могут разочароваться в нас за второе отделение, обвинив в заигрывании с публикой, я сделал первое отделение концерта строгим и гораздо более сложным, чем прежде, по музыкальному материалу, намекая этим, что у нас с музыкой все в порядке. Но, кстати, музыка и второго отделения не было примитивной. Это был в основном электро-поп, но с со сложными гармониями и с импровизациями, что в принципе отличало нас от прикладной попсы. Я думаю, что эта программа принесла «Арсеналу» большую пользу, так как на наши концерты стала ломиться тогдашняя молодежь, то есть наша будущая аудитория на

несколько последующих лет. Приходя на модный брейк, многие становились надолго поклонниками «Арсенала» и сторонниками музыки стиля «фьюжн». Сейчас я могу говорить об этом с уверенностью, поскольку довольно часто сталкиваюсь с уже взрослыми, солидными людьми, которые вспоминают о том, как в юности «запали» на инструментальную музыку именно благодаря той незабываемой программе с брейк-дансом.

Фото 1 Фото 2 Фото 3 Фото 4 Фото 5 Фото 6.

Изменения в концерте «Арсенала» были сразу же замечены идеологическим оком властей. Это происходило перед самым началом перестройки, когда все идеалы, казалось, были обесценены, старые заклинания носили формальный характер, цинизм проник даже в верхние эшелоны власти. Я надеялся, что никто не обратит особенного внимания на то, что мы там делаем. Не тут-то было. Один из первых наших концертов с этой программой состоялся в Донецке. Только я начал разгримировываться после концерта в своей гримерке, раздался стук в дверь. Я выглянул и увидел целую делегацию, состоящую из руководства местной филармонии и каких-то лиц. Как обычно, я попросил немного подождать, пока переоденусь, и вышел в коридор, ожидая по привычке выслушать поздравления с успехом и комплименты. Но в этот раз по выражению лиц пришедших, особенно моей хорошей приятельницы Аллы Дубильер, начальницы отдела эстрады, я понял, что не все в порядке. Мне представили невысокого молодого крепыша с типичными пустыми глазами карьериста, сказав, что он первый секретарь Горкома ВЛКСМ г. Донецка. Дальше говорил он, остальные молчали. Его речь сводилась к тому, что наша программа сводит на-нет все усилия по воспитанию коммунистической молодежи, пропагандируя ни много ни мало — фашизм. У меня даже дух от неожиданности захватило. Я уже привык за свою жизнь к нелепым идеологическим обвинениям и формулировкам, типа «джаз — музыка толстых» или «от саксофона до ножа — один шаг», но такое сравнение — искусства негритянских уличных мальчишек с фашизмом — могло придти в голову лишь не совсем здоровому человеку. Это было символично, идеология начала действительно терять разум, смысл борьбы ускользал. По испуганным лицам работников филармонии я понял, что им грозит неприятность и решил не вступать с этим типом в дискуссию, хотя язык просто чесался. Напортив, я свел все к сухому официальному разговору, не оправдываясь, но и сдавая позиций. Я понял, что неприятности у меня будут, и что реакция этого чиновника не последняя. Так оно и вышло. Сигналов с мест, очевидно, было несколько. Через некоторое время у нас должен был состоятся концерт в Москве, в

Дворце спорта «Дружба» в Лужниках. За полчаса до начала ко мне в гримерку зашел молодой человек, чиновник одного из отделов Союзконцерта. Он предупредил меня, что его направили сюда с целью проверки того, насколько наш концерт соответствует поступившим из городов тревожным сигналам. Я попытался убедить его, что в нашей программе нет ничего предосудительного, и что я ничего менять не буду. Он заверил меня, что попытается написать самый невинный отчет. Очевидно он так и поступил, но угроза расформирования над «Арсеналом» все-таки нависла. Какой-то доброжелатель, очевидно из среды чиновников, все-таки решивший нас добить, показал новому замминистра культуры РСФСР плакат ансамбля, где я стою в кожаном пальто, с белым длинным шарфом и с саксофоном в руке. Замминистра заявил, что здесь изображен фашист и гангстер. За этим последовал вызов в Москву, «на ковер», начальника Управления культуры города Калининграда, ответственного за всю работу «Арсенала» и, естественно, за выпуск плаката. Насколько я знаю, ему даже был вынесенпартийный выговор, что по тогдашним меркам было страшным наказанием. Не буду описывать пассы, которые мне пришлось проделать, чтобы ансамбль продолжал работать. Первое время мы явно находились под «колпаком у Мюллера», то есть, в данном случае, у очередного замминистра, а затем в СССР началась перестройка и «все смешалось в доме Облонских», от нас отстали уже навсегда.

В начале 1986 года меня, наконец-то, приняли в Союз композиторов. Этому предшествовала длительная и нудная процедура прохождения семи комиссий и секретариатов, прослушиваний и оформления многочисленных бумаг и партитур. Огромную роль в проталкивании в Союз джазменов сыграл Юрий Саульский. Он создал Комиссию по эстрадной и джазовой музыке, которая рекомендовала новые кандидатуры. Далее следовали поэтапно приемные комиссии и секретариаты трех Союзов — Московского, РСФСР и СССР. И вот мне, человеку, не окончившему консерватории, имевшему скандальную с точки зрения властей репутацию джаз-рок музыканта, предстояло пройти через все эти сита. Я представил фонограммы и партитуры наиболее сложных, концептуальных своих пьес, написанных для «Арсенала», чтобы никто не мог упрекнуть меня в примитивизме. Ведь джаз все еще считался в академических кругах музыкой ресторанной и танцевальной. Все комиссии я прошел при подавляющем преимуществе голосов. Против меня, как я потом выяснил, голосовали не столько маститые классики, сколько известные эстрадники, сами когда-то с трудом попавшие

в Союз. Но когда дело дошло до последней стадии — Секретариата Союза композиторов СССР, здесь против меня выступил сам его глава — Тихон Хренников, член ЦК КПСС. Вот тут-то за меня и вступились такие замечательные люди, как Альфред Шнитке, Эдисон Денисов и ряд других известных композиторов. Особую роль при этом сыграл, конечно, Андрей Яковлевич Эшпай. Не будучи джазовым композитором, он начал осуществлять свою ощутимую поддержку джаза в СССР еще во времена первых московских фестивалей. В случае со мной он проявил свою принципиальность, настаивая на том, чтобы меня приняли в Союз как профессионала. И это при том, что он не испытывал особой симпатии к музыке стиля джаз-рок. Я не знаю причин, по которым Хренников первоначально был против принятия меня в Союз. Мне почему-то кажется, что он даже не слышал к тому моменту моих композиций. Причина была, очевидно, не в музыке. Через некоторое время, на следующем заседании секретариата Союза СССР он подписал протокол и я стал тем, что называлось тогда словом «советский композитор». К тому времени это звание уже мало что меняло в практической жизни. Композиторами стали называть себя все, кому не лень. Но мои амбиции были удовлетворены.

Мы ездили с брейк-дансовской программой года до 87-го, затем мода на хип-хоп во всем мире сошла на-нет и «Арсенал» вернулся к строгому варианту концерта. В период с 1988 по 1990 годы ансамбль вошел в идеальную форму во многих смыслах. Это был довольно сплоченный коллектив настоящих мастеров своего дела. Всех объединяла общая идея — играть современную музыку. Случайных людей не осталось, поэтому отпали сами собой проблемы с дисциплиной, алкоголем, опозданиями, конфликтами, претензиями и амбициями. У меня установились с музыкантами спокойные, деловые отношения. Я стал общаться со всеми коллегами на «вы», откинув всякое панибратство с обеих сторон. Это, как выяснилось, дало ощутимые результаты. Работать стало спокойнее. Да и сама работа наладилась. Мне удалось добиться для музыкантов самых высоких ставок, камерных, с различными надбавками. Так что, за тринадцать концертов в месяц арсенальцы зарабатывали несколько больше, чем доктор наук к каком-нибудь НИИ. А по тем временам это был потолок официальной зарплаты честного интеллигентного человека. И это при том, что мы занимались любимым делом. В годы перестройки власти не просто признали «Арсенал», нас стали использовать в ответственных мероприятиях, таких, как дни культуры в различных республиках СССР, фестивали

искусств. До крупных идеологических концертов нас не допускали, в центральных средствах массовой информации нас по-прежнему не было. Зато мы представляли СССР в Индии во время проведения крупного советско-индийского фестиваля. В 1987 году нас включили в состав делегации для поездки в ФРГ с пропагандистскими целями. Делегация состояла из «Арсенала», русской народной певицы Татьяны Петровой со своим ансамблем и лекторами ЦК ВЛКСМ. Вся эта программа носила название «Так живет молодежь в Советском Союзе». Наши гастроли в ФРГ были приурочены к важной встрече в Москве генсека Горбачева и госсекретаря ФРГ Вайцзеккера. «Арсенал», Петрова и лекторы выступали независимо, на разных площадках. Мы никакой пропагандой не занимались, просто играли. Правда, однажды у нас было небольшое выступление в Кельне в популярной политической телепрограмме канала West Deutche Rundfunk, где я беседовал с ведущей этой передачи на политические темы.

Поездка была крайне интересной. Немецкая западная молодежь впервые смогла свободно пообщаться с русскими джазменами. Мы объездили много маленьких немецких городков, а также выступали на знаменитых площадках, в частности, в зале Fabrik, в Гамбурге, известном тем, что там играли «Beatles». Судя по афишам, незадолго до нас там были Майлз Дэйвис или Джон Маклафлин. Везде наша музыка вызывала, прежде всего, удивление. Публика не могла поверить, что мы из СССР, ведь это был первый прорыв сквозь стену недоверия западной молодежи ко всему советскому. Приезжая в некоторые города, мы стали натыкаться на афиши, рекламирующие наш концерт, на которых была крупная надпись «Die Russen commen!» — «Русские идут!», фраза, которой пугали Запад еще со времен Второй мировой войны. На этот раз фраза-пугало обернулась доброй шуткой, принимали нас абсолютно как своих, без тени неприязни. В этот приезд Германия оставила у меня самые теплые воспоминания, окончательно смыв в душе воспитанное со времен военного детства отношение к немцам, как к фашистам. В Штутгарте нас принимал мэр города — господин Роммель, сын прославленного генерала Роммеля, который участвовал в заговоре против Гитлера, и которому Гитлер разрешил покончить с собой, чтобы сохранить доброе имя героя. (Приблизительно, как, согласно слухам, было с Орджоникидзе, которому Сталин предоставил такую же возможность) Когда мы ожидали в приемной встречи с Роммелем, его близкий помощник, явный старый вояка, может быть даже соратник отца мэра, заговорил со мной. Когда я, нарочно, желая удивить его, рассказал, что знаю многое о генерале Роммеле, он так растрогался, что чуть не заплакал. Сам

господин Роммель произвел на меня неизгладимое впечатление своим неподднльным аристократизмом и простотой в общении. После официального приема в мэрии он вышел проводить всех нас к автобусу. Поскольку шел дождь, то он раскрыл свой зонтик и прикрыл меня от капель, пока мы спускались по лестнице и пересекали площадь.

В это мое первое посещение Германии я понял, что у немцев какое-то странное, неадекватное представление о русских. Мне доставляло большое удовольствие, пользуясь любой возможностью, разочаровывать всех, кто считал нас дикарями, людьми с другой планеты. В этом смысле мы свою пропагандистскую миссию выполнили. А к немцам у меня осталось особое уважение после того, как мэр баварского города Бибераха, бывшего гнезда нацизма, пешком прошел с нашей делегацией на кладбище, где похоронены советские солдаты и офицеры, погибшие во время войны в этих местах. Среди них было немало и наших военнопленных, работавших на местных военных заводах, и погибших при налетах английских бомбардировщиков. Нашему взору предстало множество могилок, содержащихся в идеальном порядке до сих пор. И на некоторых их них лежали свежие цветы.

90-е годы подходили концу. Горбачев всеми силами старался спасти советскую власть, постепенно сдавая ее позиции под видом перестройки. События в Сумгаите, Тбилиси, Баку и Вильнюсе все больше обнаруживали истинную сущность перестройщиков. Спасти Союз было уже невозможно даже кровавыми мерами. Все хотели самостоятельности. Мы почувствовали нарастающий национализм на своей шкуре. Ездить в республики, где совсем недавно нас с радостью принимали, как носителей контр-культуры, стало не просто неприятно, а даже противно. Везде, начиная от магазина, рынка и улицы, и кончая работниками филармоний, мы наталкивались на проявление тупого шовинизма по отношению к русскоговорящим гражданам. Один из наиболее острых моментов был в Каунасе, когда наши концерты в Литве совпали с приездом туда Горбачева со своей командой политиков и ученых, пытавшихся отговаривать литовцев откалываться от СССР. Наш концерт в Каунасе отменился, весь город вышел на улицы в знак поддержки идеи сепаратизма. Мы сидели в гостинице и смотрели единственный телеканал на литовском языке, который транслировал разные дебаты. В ресторане, куда мы вынуждены спускаться поесть, нас уже не понимали официанты. Вечером я пошел в центр города и бродил молча среди ликующей толпы, настроенной скорее празднично, чем воинственно. Я их прекрасно понимал и

сочувствовал, но вот поняли бы они меня, не знаю. В более темпераментных республиках неприязнь выражалась более агрессивно. В Кишиневе на наши последние концерты пришли преимущественно русские зрители. Для молдаван не пойти на концерт любого коллектива из России стало тогда знаком национального достоинства.

Ну, а ездить по самой Росси стало тоже неприятно. Тотальный дефицит, о котором довольно быстро забыло большинство нашего населения к середине 90-х, тогда вызвал к жизни непредсказуемые явления. Из-за отсутствия мыла вшивость в школах, из-за голода — туберкулез, из-за отсутствия спиртного и табачных изделий — система талонов, токсикомания, исчезновение из продажи заменителей водки — дешевых одеколонов, гуталина, зубного порошка, многих лекарств. Исчезновение в торговле электрических лампочек и много другого, о чем и вспоминать не хочется. Дома все как-то приспосабливались, а вот на гастролях находиться в этих условиях стало тяжело. Но и здесь мы выкручивались. Я все возил с собой. Бывало, поселяешься в гостиницу, а там давно уже отключено отопление (экономия), в номере нет лампочек, выломаны некоторые доступные приборы, например — выключатели. Где можно, снята сантехническая арматура. Я сталкивался даже со случаями срезания в ванной пластмассовой затычки стоимостью в полторы копейки. О различной посуде, настенных градусниках или украшениях и говорить нечего. И это в номерах люкс, где обычно селились либо влиятельные, либо отнюдь не бедные граждане. Перед поселением в номер я всегда просил пройти с собой дежурную по этажу и заставлял зафиксировать все, что там есть в наличии, и чего не хватает, поскольку при выезде горничные пытались свалить недостачу чего-либо на очередного проживающего. На этом нередко попадались менее опытные музыканты, несмотря на мои предупреждения.

Каждый день приходилось решать проблему с обедом, поскольку к 90-му году во многих городах СССР днем в ресторанах практически не кормили, оставляя запасы продуктов на вечер. Я вынужден был иногда прибегать к разыгрыванию небольших интермедий, чтобы пообедать в ресторане. Я брал на гастроли свою книжку члена Союза композиторов СССР, ярко красного цвета, как у оперативника или кагэбэшника. Приходя днем в ресторан, я обычно наталкивался на следующую картину. Пустой зал, столы не накрыты. Все официантки сидят за одним столом где-нибудь в углу, обслуживать и даже разговаривать не желают. В этой ситуации единственно правильным было идти

прямо на кухню, кабинет заведующего производством, предварительно узнав его имя. Зав производством оказывалась чаще всего миловидная полная женщина средних лет, по имени либо Зина, либо Тоня. Я, пытаясь источать обаяние, смешанное с суровостью, говорил, что прибыл с заданием из Москвы с бригадой, показывая издалека красную книжечку. Так как работа мне предстоит вечерняя, говорил я, то у меня просьба покормить нас сейчас. Как ни странно, я никогда не встречал ни отказа, ни даже сомнения в том, что я оперативник. Зина спрашивала, сколько нас, я говорил — пять человек. Она давала указание повару достать из холодильника и зажарить пять антрекотов и кричала старшей официантке: «Таня, обслужи товарищей!» После этого мы нормально обедали в пустом зале, после чего были силы играть концерт. И так каждый день. В общем, гастрольная жизнь, потеряв свою прелесть, подходила к концу.

Родная Калининградская филармония в условиях разрухи растерялась, как и все. В Москве, где все мы жили и репетировали, у нас была база, на которой между гастролями хранились многочисленные ящики с нашим оборудованием, весом в пять тонн с лишним. За нее филармония платила перечислением небольшие деньги. Но вот цены на квадратные метры любого помещения в Москве начали расти, увеличиваясь в десятки и сотни раз, и филармония перестала оплачивать нашу базу. Более того, теперь нас обязывали выплачивать филармонии аренду из своего кармана за саму аппаратуру, которая была на филармоническом балансе. Хозяева помещения бывшей базы выкинули нас на улицу, так как пришли новые выгодные арендаторы. Пришлось разбрасывать ящики по разным помещениям христа-ради, но там за них никто по-настоящему не отвечал и кое-что начало пропадать. Я понял, что это конец, бороться дальше уже нет возможности. Филармония никаких уступок не делала и мы подали заявление об уходе в конце 1990 года. Так закончился филармонический, советский период жизни «Арсенала». Но его история на этом не закончилась.

Глава 19. За что боролись, на то и…

К 1991 году тоска от всей этой перестроечной безысходности стала просто невыносимой. Образ Горбачева, еще на старте его карьеры в качестве Генсека мрачно окрашенный Чернобылем, окончательно прояснился после событий в Сумгаите, Тбилиси, Вильнюсе. Мне, как и многим тогда, его роль, да и вся эта затея КПСС с перестройкой стали понятны с самого начала — любым путем спасти советскую власть в условиях проигранной Западу гонки вооружений. Автором перестройки я считаю Рональда Рэйгана, который сознательно втянул СССР в непосильную борьбу с мощной экономической машиной Соединенных Штатов, начиная с крылатых ракет и кончая СОИ, противоракетным «зонтиком», и рядом мероприятий, грозящих тем, что вся атомная мощь Советского Союза окажется устаревшей и бесполезной. Ответить чем-то новым, более современным СССР, очевидно, уже не мог. Вот и затеяли перестройку, найдя кого помоложе на роль генсека. Когда я был в Штатах в 1991 году на театральном фестивале в Вудстоке, то мне пришлось присутствовать на приемах в честь советских гостей и общаться с местной интеллигенцией. Это, типично «нашенское» слово трудно применить к американцам, но иначе не назовешь их представителей технических и гуманитарных знаний — преподавателей колледжей, историков, филологов, ученых. В то время на Западе возник какой-то особый интерес ко всему советскому, сопровождавшийся появлением доброжелательства к «русским». Политическая напряженность спадала, угроза ядерной войны казалась уже не такой реальной, и все это автоматически приписывалось Горбачеву. Когда разговор в одной из компаний перешел на политику, и я высказал свое мнение о том, что все сделал Рональд Рэйган, а Горбачев лишь пытается любым путем спасти дряхлого монстра от явного краха, я почувствовал, что меня не совсем одобряют. Еще немного, и примут за коммуниста. Короче говоря, я неожиданно столкнулся с так называемой «горбиманией» и понял, что лучше мне их не переубеждать. Это был не первый и не последний случай, когда мне приходилось сталкиваться с абсолютным непониманием иностранцами нашей жизни, в их стреотипном мышлении, не выходящем за рамки идиом средств массовой информации.

Но иностранцы иностранцами, в конце концов — это их дело, главное то, как мы сами расценивали все происходящее у нас под носом. И вот по этой части постепенно обнаружились такие неожиданные стороны психологии нашего советского народа, что

никакой предыдущий жизненный опыт не помог мне предвидеть этого. Одна часть народа сразу после распада СССР захотела обратно в лагерь, в тотальный дефицит с гарантированной пайкой, с ничегонеделанием и мелким приворовыванием. Другая, осознав полную безнаказанность, ринулась к сверхденьгам и власти. Третья застыла в изумлении, наблюдая за всем этим и пытаясь выжить, сохранив общечеловеческие идеалы.

Идиотский путч 1991 года положил конец затянувшемуся и нудному догниванию горбачевского социализма, породив на первое время ряд светлых надежд. Когда-то, в несбыточных мечтах о конце советской власти рисовалась картина моментального возрождения России, как только падет тоталитаризм и наступит политическая и экономическая свобода. У меня лично такая убежденность сложилась под влиянием рассказов бабушки и мамы, переживших в Москве страшные голодные годы начала советской власти, и видевших моментальный взлет жизненного уровня в короткий период НЭПа. Тогда, как только что-то разрешили, появилось сразу все: продукты, товары, услуги… Мы же пережили резкий переход к рыночной экономике совсем по-другому. Гайдаровская реформа, этот единственный выход из ложного экономического состояния, не вызвала у меня никакого сомнения, хотя я потерял при этом все, что лежало в сберкассе. Все, накопленное отцом на сберкнижках, и оставленное маме, также растворилось в воздухе в одночасье. Гораздо важнее тогда было увидеть, как сдергивали с пьедестала статую Дзержинского, а позднее услышать заявление Б.Н. Ельцина на весь мир о том, что он сделает все, чтобы раздавить гидру коммунизма. С этой гидрой и вышла главная промашка. Постепенно оказалось, что те, кто вроде бы призван давить ее, или, хотя бы не дать ей благоденствовать под прикрытием Конституции, сами являются в какой-то мере ее частью. Гидра эта настолько вросла в организм общества, что трогать ее стало невозможным. Во-первых, довольно заметная доля населения — это бывшие рядовые коммунисты. Все новое постперестроечное начальство, от аппаратчиков, крупных специалистов по всем отраслям знания, министров, членов правительства, до политологов и т. д. — не просто коммунисты, а крупные партийные работники в недалеком прошлом. Но дело здесь не в количестве и даже не в партийности. Упомянутая гидра въелась в сознание подавляющей части нашего населения, независимо от принадлежности к рядам КПСС. Ее сущность нашла выражение в том, что было названо советским образом жизни. Если в годы первых пятилеток и был определенный энтузиазм в рядах трудящихся, то в 70-е и 80-е годы отношение

большинства советских людей к работе не назовешь иначе, как сачкованием. Не могу удержаться и не привести ярчайший пример народного творчества тех лет, точно выражавший это отношение. Эта фраза была тогда крылатой: «Шумит как улей родной завод, а хам-то хули, е-сь он в р…»

Поголовный конформизм, неприятие чужого успеха, нетерпимость к людям с другими мыслями, национальностью, религией — все это признаки той самой гидры. Чтобы бороться с ней, нужны десятилетия в условиях мудрой политики и жесткой законности.

А получилось так, что политическая и экономическая свобода была воспринята многими не как открывшаяся возможность нормально трудиться, а как воля, воля к беззаконию, воля к власти. Определенная часть населения России проявила такую непоколебимую и сверхъестественную волю к неограниченному получению денег, собственности, богатства, что весь цивилизованный мир изумился. Здесь-то и проявились привычки позднего советского образа жизни брать, ничего не делая, ничего не умея делать. Проявилось это на всех уровнях, от бизнеса до искусства. Наиболее типичным явлением в начале 90-х стал так называемый рэкет, стяжательство, развившееся на самом низком социальном уровне и в довольно незамысловатых формах. Журналисты с самого начала ошибочно ввели это слово в российский обиход, очевидно не зная, что на Западе под рэкетом понимают шантаж, вымогательство денег у тех предпринимателей, кто зарабатывает их, нарушая законы. В этом случае жертва не может обращаться за помощью в полицию. В нашем же, российском варианте, рэкетирами стали называть обычных грабителей, новый тип пост советских бандитов, обложивших данью всех без исключения предпринимателей, честных или жуликоватых. Жертвами «наездов» стали даже наиболее преуспевающие деятели спорта и культуры. Появился целый слой людей, ничего делать не умеющих и живущих только за счет отнимания денег у тех, кто умеет их зарабатывать. Привычным для жизни предпринимателей стало понятие «крыша». Этот мерзкий нарост на теле общества практически сразу приостановил нормальное развитие мелкого и среднего предпринимательства и пустил новый российский капитализм по неестественному, искривленному пути, став одной из причин низкого уровня жизни в России. Первая половина 90-х ушла на «разборки», связанные с разделом сфер влияния между группировками. В Москве почти каждый день кого-нибудь убивали прямо на улицах. Сперва это казалось чем-то ужасным, а потом народ привык, ведь одни бандиты убивали других. Ну и

пусть себе. Затем убийства стали реже, но переместились в высшие сферы. Жертвами стали крупные чиновники и предприниматели, политические и общественные деятели. Обогащение в высших эшелонах власти шло по другим правилам, в других масштабах, а главное — скрытно. Здесь вступили в игру несметные запасы КПСС, смешавшись с «общаками» криминального мира. Падкая на все гнилое пресса в данном случае помалкивала в тряпочку, освещая что попроще. А если кто хотел стать камикадзе, то и погибал, не доведя до конца начатое журналистское расследование, как, например, в случае с Дмитрием Холодовым.

Осенью 1993 года я и моя жена Ляля поехали по приглашению в гости к одному из самых близких мне людей, Ире Карпатовой в Иерусалим. Ира была неизменным директором «Арсенала» во время всей нашей филармонической работы. С ней мы хлебнули все тяготы и радости гастрольной жизни. Ее знали и любили во всех филармониях Советского Союза, она вечно возила с собой какие-то подарки, кому-то и что-то устраивала. Как типичная одесситка, она никогда не унывала, все сводила к шутке и умудрялась выбивать для «Арсенала» все самое лучшее в смысле условий проживания, транспорта, питания и многого другого. И вот мы прибыли в Израиль, а сын Иры — Игорь Марков, ставший там прекрасным гидом, показал нам все, что только можно. Для меня пребывание на Святой земле стало праздником. Я реально ощутил особую энергетику этой части Земного шара, особенно там, где происходили события, отраженные в Библии. В это состояние можно войти лишь тогда, когда стоишь на месте Голгофы или сидишь в Гефсиманском саду, глядя на те же стены Иерусалима, которые с этого же места видел в последний раз Иисус. Странное, трепетное чувство посещает тебя, когда присядешь на каменную скамейку в развалинах той самой синагоги в Капернауме, где Он впервые начал проповедовать. Из-за того, что вся страна это сплошной камень, там за тысячелетия ничего не меняется. Какой была пещера Ильи Пророка, такой и осталась, так же бьет источник в Назарете, где Мария получила Благовещение, так же течет Иордан, где принял Крещение Сын Божий. Здесь особенно чувствуется вся бессмысленность попыток атеистов свести Священную историю к легендам и мифам. Не зря паломники всегда стремятся к Святым местам. Здесь приходит ощущение реальности происшедшего и отраженного в Писаниях, здесь укрепляется вера.

Праздник был омрачен началом страшных событий в Москве. Сидя в иерусалимской квартире, мы наблюдали все стадии

второго путча. Британское телевидение вело передачу на весь мир постоянно, так что мы, как завороженные, смотрели, как начали обстреливать Белый дом, как он загорелся, как догорел, как неофашисты штурмовали Останкино. Нам вскоре предстояло возвращаться. Мы сидели и гадали, в какую страну мы полетим через три дня. Если бы красно-коричневые победили тогда, то это был бы даже не Советский Союз, а нечто другое, намного страшнее. Буквально накануне нашего возвращения ситуация как-то определилась, Руцкого с Хазбулатовым вывели из Белого дома, Останкино отстояли от напора красно-коричневых, в Москве ввели комендантский час. Мы прилетели в Шереметьево ночью и с огромными трудностями, проезжая через множество омоновских постов, наводивших ужас, добрались до дома. Позднее загадки с ложной демократией продолжались. Людей, которые залили бы кровью мести всю страну, приди они к власти в октябре 1993-го, и пальцем не тронули, позволив им вновь постепенно занять вполне законные позиции в борьбе за власть. Я категорически против всяких расправ, но людей, для которых человеческие жизни — ничто, надо было лишить возможности хотя бы занимать руководящие посты, предоставив право просто работать — рабочими, шахтерами, крестьянами. Но они все норовят в парламентарии, спикеры, министры, президенты. Партия, допустившая уничтожение порядка шестидесяти миллионов своих сограждан во времена репрессий, выхолостившая генофонд нации, надругавшуюся над православием, превратившую Россию в мировое пугало, должна была подвергнуться открытому общественному осуждению хоть с какими-нибудь с юридическими последствиями, как это было с нацизмом в Германии после войны. Но что это я все о грустном, вернусь-ка я к своей профессии.

После того, как в самом начале 90-х «Арсенал» был по собственному желанию уволен из Калининградской филармонии, я оказался в положении свободного художника, с трудовой книжкой на руках. До пенсии оставалось лет пять и нужно было ее где-то пристроить, чтобы не терять трудовой стаж. Мой приятель-программист Андрей Родионов зачислил меня в свою фирму «Ракурс» на должность системного аналитика по новым музыкальным технологиям. Это соответствовало моим знаниям в ту пору, поскольку я давно уже работал на компьютере, осваивая все новое в области мультимедиа. Мне даже положили там скромную зарплату, гарантировавшую выживание. Как выяснилось потом, пенсию больше трехсот двадцати рублей мне не дали бы ни при каких стажах, если я не ветеран, генерал или крупный партийный работник в прошлом. Но работа в «Ракурсе» в

любом случае пошла мне на пользу, я и сам кое-чему научился и приобщил немало людей к домашнему компьютеру. Тогда он был еще диковинкой.

Но главное, что я столкнулся в начале 90-х с тем, что болезненно испытали тогда многие профессионалы — с невостребованностью. Это неприятное, досадное состояние, когда ты знаешь, что ты мастер своего дела, а это никого не волнует, тебе никто не предлагает работу. Такие горькие чувства усиливались еще и сознанием того, что на поверхности оказались не просто мало профессиональные выскочки, а явно профнепригодные, но чрезвычайно активные люди. Было что-то нелепое в том, что люди, всю жизнь боровшиеся с только что рухнувшей Системой, остались не у дел в сфере культуры, а ключевые позиции захватили либо прежние коммунисты, назвавшиеся демократами, либо молодые новые циники, вообще без особых убеждений. В начале 90-х многие крупные деятели советской культуры попали в тяжелое материальное, да и моральное положение. Немало ценных для России людей, особенно представителей науки, тогда эмигрировали. Члены творческих союзов потеряли все привилегии, которые давала им советская власть. Побывав некоторое время членом правления Союза композиторов Москвы, я участвовал в тот период в еженедельных заседаниях, на которых рассматривались заявления с просьбами о материальной помощи от известных композиторов и музыковедов, которые полностью лишились средств к существованию. Многих из них даже хоронили за счет Союза.

Первое время, как и все, я замкнулся в себе, засел дома и начал работать «в стол», писать музыку, фиксируя ее с помощью компьютера, делать себе фонограммы для выступлений без ансамбля. Тогда же я наметил план будущей книги под условным названием «Музыкальный андеграунд в СССР», рассчитанной на западного читателя, поскольку в тот период вся эта пост советская тематика была еще в моде. Позднее я решил написать свои воспоминания совсем в другом ключе, в более широком диапазоне, зафиксировать какие-то особенности нашей прошлой жизни, понятные только россиянам. Сидеть дома и комплексовать по поводу амбалов-нуворишей или бездарных телевизионных выскочек было не в моем характере. Надо было что-то делать на практике, учиться реализовываться по-новому.

Где-то на рубеже 1992 и 1993 годов я решил собрать традиционный джазовый квартет, тем более, что появилась случайная возможность поехать поработать в джаз-клубе в Греции, в городе Салоники. В это время мой старинный приятель, пианист Виктор Прудовский наконец-то уволился из ансамбля,

аккомпанировавшего Иосифу Кобзону, где он отработал много лет. Это была работа на износ, поскольку Кобзон давал обычно по нескольку концертов в день и ни себе, ни музыкантам отдыхать не давал. Витя за этот период джаз, конечно, играть несколько разучился, то есть потерял уверенность в себе. Сперва мы с ним собирались у него дома, играя вдвоем, а затем пригласили барабанщика Сашу Симановского из бывшего ансамбля «Мелодия» и контрабасиста Диму Ли, представителя нового поколения ревнителей традиционного джаза. Сделав программу, состоящую из джазовых хитов 50-60-х годов, мы поехали в Салоники, где некоторое время работали в замечательном клубе под названием «Мельница». Запись 1 Запись 2. Работа там начиналась в десять часов вечера и, с двумя перерывами, продолжалась часов до двух ночи. Публика приходила молодая, слушали грамотно, аплодируя после каждого удачного соло. Никакого хамства или панибратства, нормальные отношения с хозяевами клуба, приличная зарплата. Но, контракт закончился и мы вернулись в Москву, получив довольно важный опыт клубной работы.

Путем каких-то тыканий в среде новых знакомых я случайно вышел на типичного «нового русского», но армянина, по имени Аркадий, умудрившегося открыть в Москве первый высококлассный ресторан «Аркадия», в самом центре, напротив «Метрополя». Я только могу догадываться, что за люди стояли за ним, но сам он оказался образованным и вполне культурным человеком. Он пошел на то, чтобы отдать свой ресторан под ночной джаз-клуб, под мое руководство, ежедневно. Ресторан закрывался в 12 часов ночи, там производилась уборка, и с часу ночи до пяти утра начиналась джазовая программа. Так как это был уже четвертый джаз-клуб в моей жизни, поэтому я без труда наладил там свой порядок. Никакой горячей пищи, никаких танцев, никаких приставаний к оркестру с заказами. Три концертных отделения и два антракта. Платил Аркадий очень хорошо, понимая, что известные исполнители придают солидность его фирме. Ведь в то время в первых дискотеках и казино публику взялась развлекать вся попсовая шелупонь. Я набрал квинтет из старых друзей-джазменов, мы приготовили обширную программу джазовой классики. Все было бы прекрасно, но вот с публикой дело обстояло не совсем хорошо. Это был 1993 год, время беззакония, разгула рэкета, грабежей, начавшейся безработицы, катастрофического падения уровня жизни большинства людей. С наступлением темноты во многих районах Москвы люди уже боялись выходить на улицу. При необходимости родители ходили встречать своих детей из школы,

мужья встречали жен на пути от метро до дома и т. д. Такси стало работать на частной, договорной основе, стало немыслимо дорогим, да и небезопасным. И в этой обстановке начал функционировать ночной джаз-клуб «Аркадия». В какой-то степени это был пир во время чумы, но, тем не менее, клуб просуществовал больше года. Публика туда приходила разношерстная. Большинство было, конечно, из случайных посетителей, искавших, где бы выпить ночью. Выпив и поняв, что не совсем туда попали, они уезжали, сразу же попадая под контроль ночного ГАИ, штрафовавшего их на каждом перекрестке, так как предыдущий пост передавал по рации всем последующим приметы машины с пьяными хозяевами. Но бывало, что случайно попавшие в клуб бандиты, впервые услышавшие живой джаз, настолько обалдевали, что оставались и слушали до конца. Были неприятные моменты, когда развязные молодые люди в коже, цепях и перстнях подходили к нам с целью заказать какую-нибудь музыку, предлагая немалые суммы в долларах. Я, сдерживая гнев, культурно объяснял им, что мы играем только то, что хотим, и что я сам могу заплатить им, лишь бы не приставали. Это было, конечно, бравадой, но уж очень не хотелось выглядеть холуем в глазах новых хозяев жизни. Я говорил это довольно жестко, так что нередко «заказчики» ретировались, даже говоря что-то в роде: «Извините, мы не хотели вас обидеть». Самое неожиданное было для меня в том, что некоторые из моих коллег-музыкантов, так ничего и не поняв, потом говорили мне: «Чувак, а чего ты не взял башли?». Собственно говоря, по этой причине я и ушел потом из клуба, который после этого перестал существовать. Но были и светлые моменты в нашей клубной работе. Иногда там собиралось довольно много приличной, понимающей публики. И тогда играть было просто наслаждением, поскольку в клубе гораздо более тесный контакт со слушателями, чем на концерте, а это очень важно. Нередкими посетителями были люди, близкие к искусству, актеры, режиссеры, писатели. Незадолго до смерти довольно часто приходил замечательный актер Саша Кайдановский, сидел один, слушал музыку. В нем всегда было что-то загадочное, трагическое, как будто он предчувствовал ранний уход из жизни. В перерывах я общался с ним, он оказался истинным знатоком джаза. В середине ночи вдруг появлялся взглядовец Александр Любимов и тоже, в одиночестве, за рюмкой спиртного и чашкой кофе слушал джаз. Моя прежняя популярность начала неожиданно приносить плоды. В «Аркадию» стали приходить довольно молодые, но явно не бедные люди из новых предпринимателей. Они в перерыве скромно подходили ко

мне и просили исполнить что-нибудь из репертуара «Арсенала», поскольку в юности они ходили на концерты моего ансамбля, как правило, в провинции. Никаких денег при этом они мне совать и не пытались, и вообще вели себя вполне достойно. Однажды, когда в пять утра, отыграв, я одевался в гардеробе «Аркадии», чтобы ехать домой спать, ко мне подошел человек лет сорока, сказал, что он мой давнишний поклонник еще со времен приезда «Арсенала» в Кишинев, что он давно уже американец, но приехал в Россию делать бизнес. Он прямо спросил, не может ли он чем-либо мне помочь. Я прямо ответил, что может, если будет спонсировать мою авторскую телевизионную программу по истории джаза. Он просто ответил, что согласен. Тогда еще было возможно получить эфир на телевидении и сделать свою программу, если все ее производство будет кем-то оплачено. В этот момент только что убили начальника отдела музыкальных и развлекательных программ — Куржиямского — и на его место пришел пока еще скромный, давнишний сотрудник ТВ, мой старый знакомый Аркадий Буйнов. Я, пользуясь неожиданно открывшейся возможностью, кинулся к нему с творческой заявкой на программу и с гарантированными спонсорскими деньгами. Так появилась на первом канале моя передача «Весь этот джаз», где я успел рассказать о творчестве ряда великих джазменов — Майлза Дэйвиса, Телониуса Монка, Арта Блэйки и других. Новый знакомый давал деньги на программу совершенно бескорыстно и даже не требовал вставлять название его фирмы в титрах. Сначала все шло более или менее гладко, но затем начались сложности. Мне стали давать студии для монтажа в самое неудобное время и со сломанным оборудованием. Чтобы привести его в порядок, приходилось платить из своего кармана наличными. Я почувствовал, что, несмотря на четкий контракт между администрацией первого канала и фирмой моего спонсора, передачу начинают теснить, создавая невыносимые условия работы. Главное, что ее начали сдвигать в сетке передач, отменять, переносить, нарушая все пункты контракта. С одной стороны, за этим стояла разгоравшаяся борьба за эфир. Одного из начальников канала, подписавшего мой контракт, позднее убили. Еще один прямо сказал мне, что постоянно опасается покушения. С другой стороны — мне показалось, что я как был нежелателен в советские времена на телевидении, так и остался таковым, поскольку не приспособленец. Ведь решали все не высокие начальники, а какие-то незаметные люди, захватившие тайные нити правления. Как я понял, это были те же партийные кадры, что работали еще при Лапине. После очередного переноса передачи я решил бросить это дело и уйти. Буйнов к тому

времени вошел в роль большого начальника и был уже недоступен. Он играл в чужие крупные игры и ничего менять не мог, поэтому контактов со мной избегал.

Работа в «Аркадии» имела для меня еще одно хорошее последствие. Однажды туда пришла большая группа американцев, делегация представителей методистской церкви, а также деятелей культуры и просвещения штата Оклахома. Им очень понравилось в русском джаз-клубе, тем более, как выяснилось впоследствии, в Оклахоме таких клубов нет и многие из гостей, особенно представители американской молодежи, вообще впервые слушали джаз в клубной обстановке. Руководитель делегации с российской стороны, Вера Беляк, представила меня американцам, после чего у них возникла идея пригласить меня в Оклахому, в местный университет провести короткий курс обучения, или «мастер-класс», на джазовом факультете. И вот, после несложных оформлений, я отправился в Оклахому авиарейсом по маршруту: Москва — Хельсинки — Нью-Йорк — Коламбус — Сен Луис — Финикс — Талса, и оттуда на машине в Оклахома-Сити. Когда я добрался-таки до места, меня сперва поселили в кампусе, вместе со студентами, а позднее я перебрался жить в дом самого президента университета, но студенческий быт успел понаблюдать. Питался я в университетской столовой со шведским столом, с пищей, не уступающей по ассортименту курортам Турции или Греции.

К первой вводной лекции по параллельной истории развития мелодики, ритмики и гармонии в джазе я отнесся серьезно, не предполагая, что несколько перебрал по сложности, хотя лекция предназначалась для профессуры, а не для студентов. Методологический и теоретический аспекты знаний о джазе, как мне показалось, для американцев не представляют интереса, у них преобладает практический подход ко всему. Профессорами факультета оказались довольно молодые люди с академическим музыкальным образованием и небольшой практикой исполнительства в области джаза. Постепенно я близко познакомился со всеми, так как они по очереди курировали меня в смысле питания и развлечений. У них заранее был составлен график общения со мной. Все они оказались искренними и доброжелательными людьми. Насколько я понял, главное, чему учат на таком факультете, это играть по нотам в большом оркестре. Когда речь зашла о главном, об импровизации, то выяснилось, что по-настоящему этим никто там не занимается, то есть ничего не показывает, не объясняет. Вместо этого имеется масса литературы, где напечатаны списанные кем-то импровизации великих мастеров — Паркера, Колтрейна. Когда я

объяснил студентам, что научиться можно, только списывая с магнитофона и анализируя все самому, по крупицам, они как-то с недоверием отнеслись к этому, уж больно они были избалованы предоставленными им возможностями.

Помимо занятий со студентами джазового факультета Университета в Оклахоме, в моем расписании были предусмотрены выступления на субботних и воскресных службах в местных методистских храмах. В этом штате главенствующей является методистская церковь, представляющая один из видов протестантства. Здесь в храмах нет никакой роскоши, нет икон и вообще никаких изображений, кроме креста. Служба имеет форму беседы или проповеди на современном языке, понятном всем. Сначала я не совсем представлял себе свою роль, уж очень не вязалась игра на саксофоне с церковной службой в православной ортодоксальной церкви. Оказалось все очень просто. За час до начала утренней службы меня привезли в храм, представляющий собой грандиозное сооружение современной архитектуры, с залом на пять тысяч человек, оборудованным телевизионной техникой. С местным органистом-пианистом мы наметили, что будем играть и уточнили аккорды. Как сейчас помню, это была известная джазовая баллада «Angel Eyes». В программках, издающихся к каждой службе, было указано мое имя в рубрике «сегодняшний гость». Мое выступление предполагалось где-то ближе к концу службы, а пока я сидел вместе с хором и пытался петь со всеми по нотам, которые мне выдали. Затем главный проповедник представил меня, как музыканта из великой христианской страны — России, где вера долгое время была под запретом, так же, как и джаз. Он призвал помолиться за меня, и вот пять тысяч прихожан в безмолвии сделали это, после чего я исполнил обычную американскую мелодию на своем саксофоне. Я играл ее и раньше сотни раз у себя дома, но сейчас я чувствовал нечто абсолютно новое, понимая, что не нарушаю никаких идеологических норм и, главное, не совершаю ничего греховного. Я еще раз убедился в том, что если твои помыслы чисты, то есть направлены к Богу, ты можешь играть что и где угодно. Все остальное ханжество. Ведь вся история джаза, блюза, ритм-энд-блюза, музыки «соул» и «фанки» пронизана обвинениями этих жанров в причастности к дьяволу, даже в протестантской среде. Рок-опера «Jesus Christ Superstar» тоже сперва была предана анафеме католической церковью, и лишь позднее — признана как богоугодная и чуть ли не канонизирована.

После окончания службы меня попросили не уходить, поскольку, согласно традиции, огромная очередь из прихожан выстроилась для того, чтобы каждый мог лично сказать мне что-

то. Подходившие люди просто жали мне руку, или коротко благодарили. Некоторые давали какие-то записки и даже дарили библии. Многие говорили, что они плакали, а один громадный старый фермер с морщинистым, как вспаханное поле, лицом, наклонился ко мне и заговорщически сказал: «Эй парень, я знаю, ты много слушал Чарли Паркера!» Он как бы давал понять, что кроме нас с ним ни о каком Паркере здесь никто не слышал, что вполне соответствовало действительности — Оклахома, как, впрочем, и большинство других штатов, совсем не джазовое место. Участие в службах методистской церкви помогло мне понять еще одну простую вещь. Американцы приходят в храм не столько просить у Бога прощения или помощи в трудную минуту, сколько просто сказать спасибо за все хорошее, что они имеют за свой честный труд и праведную жизнь. Поэтому и настроение на такой службе, как на праздничном концерте. Кстати, в обычные дни, вечерами, протестантские храмы часто функционируют как концертные площадки, где я и выступал позднее с местными музыкантами. Недолгое пребывание в Оклахоме дало мне, бывшему «штатнику» многое в понимании Америки. Одно дело — «Серенада Солнечной долины», голливудская мечта, другое — одноэтажная провинция с населением, живущим совершенно иначе, чем в Нью Йорке или в Калифорнии.

В студенческой столовой на меня неожиданно набросились две русские девчужки из Воронежа, прибывшие учиться в Университете Оклахома-Сити. По их лицам я понял, что им тут не сладко, и причина оказалась простой. Им скучно, они поняли, что теряют время, поскольку на математическом факультете программа первого курса соответствует, по их словам, уровню нашего девятого класса. Но дело здесь не в уровне знаний. В результате, американские студенты получают очень глубокие знания, но в крайне узком диапазоне. Грубо говоря, Америка — страна узких специалистов, и особенно это чувствуется в области культуры — литературы, музыки, живописи, кино. Кажется нелепым несоответствие высокого уровня цивилизации и однобокости образования, отсутствия знаний и интереса к истории и культуре других континентов и стран. Особенный американский патриотизм и породил специфическую ограниченность интереса к другому миру. Это стало причиной того, что в некоторых ситуациях американцы воспринимаются, как марсиане, или наоборот чувствуешь, что ты для них что-то в роде марсианина. Тем не менее, сознаюсь, в какой-то момент пребывания в Оклахоме у меня мелькнула мысль: «Эх, не остаться ли мне тут учить их джазу, среди интеллигентных и доброжелательных людей, жить в прекрасной экологии, питаться

первоклассными продуктами, купить домик и Кадиллак?». Ведь сделали же так многие из наших, и сын Хрущева, и Женя Евтушенко, и Веня Смехов, и Виталий Коротич и Максим Дунаевский, и масса других. Поэтому мысль была вполне реальной, прояви я некоторые усилия на получение «грин-кард», то есть вида на жительства с правом на работу. Но как только я представил себе, что придется задержаться здесь еще хотя бы на две недели, то понял, что это все пустое. На самом деле, я как бы привязан к тому месту, где родился и вырос, привязан мощными энергетическими нитями. Жить могу только в Москве.

Даже не знаю, как назвать эту привязанность, но слово патриотизм, пожалуй, не подходит. В прежние времена, когда в нас с детства впихивали советский патриотизм, базировавшийся на идеологии, все равно всем становилось ясно, что что-то здесь не так. Несмотря на постоянное воздействие пропаганды и особенно таких замечательных песен, как «Эх, хорошо в стране советской жить!» мы, взрослея, понимали, что живем не в самой счастливой стране, что от нас пытаются скрывать то, как живут в других странах. Из-за этой лжи сознание раздваивалось. Ты оставался патриотом какой-то гипотетической России, одновременно испытывая неприязнь к советскому дутому патриотизму. Было противно, когда из всего, скажем из любого успеха советских спортсменов на международных соревнований делались политические выводы о преимуществе советской системы. Признаюсь, иногда даже хотелось, чтобы наши хоккеисты проиграли чехам, чтобы только не слышать этих неестественно истерических воплей патриота-комментатора — «Гооооо-л!». Сейчас, слава Богу, болеем только за своих, и пока без политической окраски. Кстати, в ответ на повсеместное утверждение «Советское — значит лучшее», наша интеллигенция откликнулась тогда замечательными шутками, типа: «Советские часы — самые быстрые в мире!» или «Советский паралич — самый прогрессирующий в мире!».

В новые же времена патриотизм частенько ассоциируется с национализмом, если не с великодержавным шовинизмом. К сожалению, и совершенно неожиданно для меня, некоторые известные деятели нашей культуры примкнули к национал патриотическим движениям разного типа, близким к большевизму. А некоторые из молодых представителей поп- и рок-культуры даже примкнули к профашистскому движению, появления которого в нашей стране, потерявшей двадцать миллионов граждан в борьбе с фашизмом, предвидеть было невозможно. Мне кажется, истинный патриот своей страны должен не столько гордиться ее великим историческим и

культурным прошлым, сколько ясно представлять себе все слабые стороны своего народа и не замалчивать их, а искоренять, в первую очередь в себе, а уж затем — в соотечественниках. Сколько ни говори «сахар», во рту слаще не будет. Сколько ни кричи с пафосом — «Мы — великая нация!» народ честнее, трезвее и трудолюбивее не станет. Народ надо воспитывать и образовывать, приучать к культуре, причем десятилетиями, веками.

Русский патриотизм исторически неразрывно связан с православным христианством. Российский же патриотизм не может быть только православным, поскольку издавна Россия — страна многих народов и вер. И вот, когда русские националисты забывают об этом, то вся их активность лишь способствует развалу России, приводя, в конечном итоге, к кровопролитию. Что касается веры, то расщепление христианства на католицизм и православие, на многочисленные протестантские конфессии и секты тоже не способствовало ее укреплению, скорее наоборот. Я прошел довольно сложный путь в поисках веры и стал убежденным христианином. Я крестился, когда мне было уже за сорок. Крестился, как и все тогда, тайно, в церкви у Рижского вокзала, у молодого священника, про которого было известно, что он не подает списков на своих прихожан, совершавших обряды. Укрепиться в вере мне помогло приобщение к древним, дохристианским учениям. Оттуда я вынес убеждение в том, что Бог един, и что религиозная рознь — это тупик веры. Я нашел для себя ответы на некоторые противоречивые вопросы, связанные со смыслом жизни. Христианская церковная традиция — католическая или православная утверждает, что мы живем на Земле всего один раз, а уж потом — вечно — в раю или в аду. Такое понимание и должно было сдерживать верующих от греховных помыслов и поступков в течение веков, начиная с одного из Вселенских соборов, кажется Иерусалимского, на котором решено было эту концепцию считать основной, канонической. Согласно церковной вере, суммарная оценка деятельности любого человека за весь его жизненный период происходит после смерти, в Чистилище, где Высшие судьи решают, куда попадает его душа, в рай или в ад. И никакой возможности что-либо исправить уже нет, попытка была одна. Зато во время жизни каждый человек, совершивший грех, как бы имеет возможность от него избавиться, искупить вину. Покаяться, заказать молебен, поставить дорогую свечку. Вот обокрал кого-нибудь, потом покаялся, и вроде бы чист. А в католической средневековой традиции существовала даже такая вещь, как

индульгенция, документ, продававшийся грешникам за деньги. Купил индульгенцию — и невиновен. Папа продавал их даже авансом, за грехи, которые еще не были совершены, но предполагались. Так например, когда рыцари-крестоносцы собирались в поход на Иерусалим и, заняв его, уничтожали поголовно всех, кто там жил — арабов, иудеев и других, они уже имели документы, заранее разрешавшие им нарушать первую заповедь Христа: «Не убий», право на это было заранее куплено у главы католической церкви. Противоречивость всей истории церкви состоит в том, что веками в религиозных войнах люди убивали друг друга ради веры, именем Христа.

В концепции, утверждающей одну попытку жизни с последующим раем или адом, есть одно важное противоречие, которое, как мне кажется, и привело в конечном итоге к возникновению воинствующего материализма и атеизма на Земле, в частности, в христианском мире. Состоит это противоречие в том, что спрос со всех одинаковый, а условия — не одинаковые. Уж больно разными рождаются люди. Одни — красивыми и богатыми, а другие — бедными и больными, или даже уродами. Один мальчик — в Англии, в семье аристократа, другой — в негритянском гетто или в племени папуасов. Как объяснить, за что и кем наказан новорожденный слепой или горбатый, если он живет в первый раз? И почему люди, имеющие власть и богатство, притесняющие бедных, нарушающие подряд все священные заповеди, живут всю жизнь припеваючи, а с праведниками, честными трудягами и бедняками вечно происходят одни несчастья? Явная несправедливость. Но если Бог существует, то он — АБСОЛЮТ, по определению, должен быть абсолютно справедливым, одинаково ко всем. Практическая же жизнь показывает иное. Тогда у отчаявшегося человека, в тяжелые минуты и напрашивается кощунственное подозрение — «А может Бога-то и нет?» Да и преступник-убийца, перед которым земля не разверзается после его злодеяний, тоже все больше начинает верить в то, что никто его не накажет, кроме властей, да и то, если поймают.

Но всему есть простое объяснение, существующее в древнейших духовных учениях, в частности в — Веданте. Это не столько учение, сколько Знание о законах жизни. Кстати, здесь видна общность славянских и древних индийских языков, Веда — знание, ведать — знать. Там есть объяснение всех этих кажущихся противоречий, и в то же время, нет противоречий ни с христианством, ни с исламом, ни с иудаизмом. Все объясняется простым законом причинно-следственных связей, законом Кармы, при условии, что каждая человеческая сущность рождается на

Земле многократно. Создатель предоставил всем людям абсолютно равные возможности, но при этом — каждому из нас свободу выбора действий в каждый момент. Так что, за свои хорошие и плохие поступки мы получаем соответственно в последующих жизнях. Каждая предыдущая жизнь — причина следующей, это еще одна попытка стать лучше, расплатиться с долгами, избежать новых долгов. Жил праведно — родишься счастливым. Вот тебе и земной рай. Изуродовал кого-нибудь — проживи в следующей жизни уродом. Вот тебе и ад. Был убежденным расистом — родишься негром. Это и есть Высшая справедливость. Если бы все люди на Земле верили в это, то призадумались бы пред тем, как совершать зло.

В 1994 году прежняя популярность «Арсенала» снова дала о себе знать. Меня разыскал некто Юрий Володарский, одессит, продюсер шоу-группы «Маски», эмигрировавший в трудное время в США и вернувшийся в Россию уже американским предпринимателем. Он взялся за создание новой телепрограммы «Лучшие из лучших» и обратился ко мне с предложением участвовать в ней с ансамблем «Арсенал». При этом предоставлялась репетиционная база и фиксированный заработок. Ознакомившись с концепцией программы и с первыми сценариями, я поставил главное условие — «Арсенал» должен в каждой передаче исполнять свой индивидуальный номер в формате не меньше пяти минут, не взирая на всю эту лотерейную муру. Юрия Володарского это устроило и мы составили соглашение, после чего я начал поиски музыкантов для нового состава «Арсенала». Искать в 90-е годы стало гораздо проще, чем в 70-е. Я просто позвонил своим друзьям, профессорам джазового отделения института им. Гнесиных — Игорю Брилю и Александру Осейчуку — и они дали мне ряд кандидатур. Новый ансамбль был сколочен из молодых, крепких профессионалов. Для них джаз-рок был не новинкой, а скорее учебным материалом. Часть нашей программы я составил из арсенальских хитов типа «Ностальгии», «Незнакомки» или «Сильвер блюза», но зато другую — из моих новых пьес. И вот, спустя пару месяцев, мы стали еженедельно появляться на четвертом канале ТВ в передаче «Лучшие из лучших», где все чего-то угадывали, пытаясь выиграть «Жигули». В перерывах между турами розыгрыша выступали попсовые певцы под фонограммы, а в конце мы играли живьем свой инструментальный номер. Выглядели мы, конечно во всей этой дурацкой затее, как белые вороны, но благодаря передаче народ вспомнил об «Арсенале» и о том, что можно выступать на ТВ и без фонограммы. Именно в тот период нас пригласили

выступить в живом эфире на Радио Панорама, прямо из студии, где сидело десятка два слушателей. Наше выступление было записано на пленку, которая попала ко мне, так что можно послушать, как играл тогда «Арсенал» времен теле-передачи «Лучшие из лучших». Затем на четвертом канале началась очередная борьба за эфир и даже такого мощного организатора, как Юрий Володарский, потеснили. Передачу закрыли, заменив ее другой лотереей, только хуже, без музыки. Вообще музыка стала постепенно выдавливаться с экрана телевизора, исчезла классика, джаз, рок, фольклор, а к концу 1997 года на втором канале отменили даже попсовую программу «У Ксюши», и не потому, что она пошлая, а просто эфир стал нужен для чего-то другого, но не для музыки.

Тем не менее, наше пребывание в телеэфире принесло свои плоды. «Арсенал» был выдвинут на приз «Овация» и получил его в 1995 году как лучший российский джазовый коллектив. В этот же период, в начале 1995 года мне неожиданно позвонила певица Тамара Гвердцители, с которой я до этого не был знаком. Она сказала, что хочет со мной встретиться по делу. Дело состояло в том, что ее пригласили в турне по Соединенным Штатам Америки, но с условием, чтобы вместо фонограммы был живой оркестр. Я к тому времени уже знал истинную цену «американских гастролей». Стало ясным, что выступления отечественных эстрадных артистов на Западе или в Израиле организуются нашими эмигрантами для обслуживания так называемой «русской диаспоры», то есть общности русскоговорящих эмигрантов последних волн. Они все скучают по советской эстраде, театру и кино, и с удовольствием тратят свои кровные вэлфэровские доллары, чтобы послушать, а главное близко увидеть тех, к кому в прошлой жизни у них доступа не было, поскольку значительную часть нашей эмиграции составляют жители советской провинции, а отнюдь не только москвичи и ленинградцы. Но в предполагаемом туре Тамары Гвердцители важным моментом было то, что один из концертов планировался в легендарном Карнеги Холле, в Нью Йорке, куда могли прийти и американские зрители. Просьба Тамары состояла в том, чтобы я быстро сделал оркестровки ее песен для «Арсенала» и мы бы поехали вместе в США с четырнадцатью концертами. Честно говоря, сперва мне это предложение показалось даже нелепым, поскольку советская эстрада с ее ложным пафосом всегда была мне чужда и чаще всего неприятна. А Тамара, несмотря на свой высокий профессионализм, все-таки была ее типичным представителем. Сознаюсь, что выступить в Карнеги Холле оказалось очень заманчивым. Поразмыслив, я

поставил Тамаре условие, что «Арсенал» будет выступать в качестве ее аккомпаниатора лишь во втором отделении. В первом же будет исполняться программа «Арсенала» с которым Тамара может спеть то, что я предложу, то есть «Павану» Габриэля Форе, «Исходила младенька» Мусоргского, джазовую балладу на английском языке и что-нибудь еще. И очень важным для меня условием я обозначил то, чтобы в афишах имя Тамары, мое и ансамбля были напечатаны как равнозначные. Тамара подтвердила свое согласие, у нее не было выбора, иначе срывались гастроли. Я, как всегда, наивно поверил на слово. А времени оставалось совсем немного. Я засел за аранжировки песен, а это для меня было нелегкой работой — делать чужой, да еще и чуждый тебе материал, эстрадные песни. Это — все равно, что готовить рыбные блюда, если сам рыбного запаха не переносишь. Но я старался, как мог. По ходу написания оркестровок «Арсенал» начал репетировать программу, причем ни оркестровки, ни репетиции никем не оплачивались, это были как бы подарки Тамаре. И вот, когда было почти все готово, я получил от друзей из Штатов образец афиши наших концертов в виде небольшого флаерса. Там крупным планом была изображена Тамара во всей красе, а в нижнем углу мой мелкий портрет и еще более мелкое упоминание об «Арсенале». Я понимаю девичье тщеславие и непреодолимое желание выглядеть Примадонной. Но тогда не договаривайся с другими известными людьми, у которых свои амбиции, не говоря уж об авторских и прочих правах. Ведь у Тамары был и до этого свой акомпанирующий грузинский состав, но он, как я понял, не устроил организаторов турне. Короче, мне стало как-то не по себе, причем настолько, что я позвонил Тамаре и сказал, что не еду, а ансамбль поедет и все сделает как надо, но без меня. Никаких возражений я принимать не стал, сказал, отрезал и забыл. Но не тут то было. Через пару дней, ночью раздался звонок из Штатов, из Бостона, и я услышал незнакомый мне голос немолодого еврея с интеллигентным ленинградским акцентом. Это был Юрий Курцер, эмигрант, бывший ленинградский инженер, лауреат Государственной премии по строительству, а ныне один из многих импресарио, прокатывающих российских «звезд» разных жанров по городам Америки, где имеется нашенская «мишпуха». До этого я совершенно не интересовался тем, кто и как нас туда вывозит, полностью доверившись Тамаре и ее администратору по имени Гиа, довольно загадчного типа. Ну, а сейчас, раз уж на меня вышел конкретный заказчик, я понял, что будет серьезный разговор. Курцер начал с того, что если я лично не приеду, то зарежу его без ножа, поскольку часть публики ждет именно меня

и у него будут определенные неприятности по линии неустойки. Я все ему объяснил и сказал, что ехать действительно не собираюсь, поскольку понял, что Тамара заранее натянула все одеяло на себя, а меня это не устраивает. На этом первый разговор и закончился, но я уже понял, что дело обстоит серьезнее, чем я предполагал, и что будут еще звонки. Звонки действительно продолжались, и с мольбами и с даже с намеками на угрозу, вдобавок я выяснил, что мои молодые арсенальцы тоже предпочли бы ехать со мной, поскольку программа готовилась большая и непростая. Ведь у Тамары что ни песня, то симфония, сложные формы, перемена темпов, тональностей, масса нюансов. Для проформы я потребовал у Курцера небольшой надбавки гонорара и согласился, хотя удовольствия от поездки уже не предвидел.

Поездка выдалась очень сложная в физическом плане: сказалось большое количество переездов и перелетов, а также отсутствие настоящей звуковой аппаратуры. Концерты проходили по намеченной схеме, всегда с большим успехом. Обычно в конце люди аплодировали стоя. В некоторых городах, таких, как Филадельфия, Хардфорд, Кливленд, Балтимор или Сент Луис, мы выступали в небольших школьных актовых залах и даже в синагоге. В эмигрантской среде значительную часть поклонников Тамары, как я понял, составляют старушки-одуванчики. Они приходили в зал часа за три до начала концерта, чтобы занять места в первом ряду. Мы в это время только начинали устанавливать аппаратуру и репетировать. Кто-нибудь из нас подходил к одной из таких старушек и деликатно советовал лучше занять место подальше, а не напротив колонок, поскольку здесь будет громкий звук. Ответ был всегда один и тот же: «Ничего, пускай громко, но я должна близко видеть Тамагочку!» И все это с классическим местечковым прононсом. Это было трогательно. У многих после концерта были слезы на глазах, чувствовалось, что встреча с прошлым непростая штука. Но в таких городах, как Детройт, Чикаго, Лос Анжелес, Сан Франциско, не говоря уже о нью-йоркском Карнеги Холле, на концертах присутствовало довольно много коренных американцев, так что мне, по просьбе организаторов, приходилось вести концерт на двух языках. А перед концертами у нас брали интервью представители местных телекомпаний. В Карнеги Холле был аншлаг и успех, перед началом концерта перед входом негры спекулировали билетами, а это — хороший признак. После концерта пришло повидаться много старых друзей, эмигрировавших еще давно, в советские времена. Тогда мы провожали их безо всякой надежды увидеть снова, как бы

заживо хоронили, прощаясь навсегда. А сейчас было такое чувство, как будто попал на тот свет.

В городе Сент Луис я распрощался с юношескими иллюзиями, связанными с его легендарным названием. В романтической стиляжной юности «Сан Луи блюз» был для нас, фанатиков Америки, символом, гимном, паролем. На мелодию этого блюза были кем-то придуманы русские слова. Вот короткий фрагмент, говорящий о многом:

> «Во мраке ночи, в сиянье дня, мой милый хочет обмануть меня.
> О, Сан Луи, город стильных дам, крашеные губы он целует там…»

Как только мы прибыли в этот город стильных дам, к нам в гостиницу приехала молодая пара эмигрантов из России. Эти милые ребята, явно истосковавшиеся по общению с бывшими соотечественниками, предложили свои услуги повозить нас по городу и все показать. В первый же вечер я попросил их свозить нас в джаз-клуб. Но выяснилось, что в Сент Луисе постоянно действующего джаз-клуба нет. Есть одно кафе, где иногда выступают приезжие звезды джаза, но сейчас оно закрыто. Хрупкая мечта детства о стильных дамах поблекла. Мои оклахомские опасения, что Америка не такая уж джазовая страна, стали подтверждаться в таких городах все больше и больше. Джаз, в виде клубов и концертов, теле- и радиопрограмм, остался существовать лишь островками, в Нью Йорке, Чикаго, Бостоне, Лос Анжелесе и, очевидно, в Нью Орлеане, где я не был. На основной же территории США простые американцы слушают либо кантри, либо диско-поп, либо негритянскую развлекаловку типа Мотаун.

А что касается России, то развлекаловка здесь постепенно подменила собою все — и культуру и контр-культуру. У нас в стране, еще с недавних коммунистических времен завелось так, что судьба отдельных персон, коллективов и даже жанров зависит от того, как и сколь часто они появляются в средствах массовой информации, где преобладающую роль играет телевидение, а уж затем радио и пресса. Как и прежде, а может быть даже в большей степени, сейчас телевизионный «ящик» является в России главной пресс-формой, штампующей души людей. Не зря в пост советские времена повелась такая отчаянная борьба за каждую минуту телеэфира, чтобы заполнить его рекламой и теми передачами, которые приносят доход от той же рекламы. С одной стороны,

можно понять хозяев телеканалов, которые как бы спасают не поддерживаемое государством телевещание за счет рекламодателей, честь им и хвала. Нередко телезритель возмущается обилием рекламы, не понимая, что без нее не было бы передачи, которую он только что смотрел. А с другой стороны, хозяева эфира увлекаются прибылью настолько, что забывают, какую роль должно играть телевидение в нашей стране. Этот вопрос в новые времена как-то и не обсуждается. Каждый телеканал делает, что хочет. Но общая тенденция налицо от просветительства, от всего серьезного, воспитывающего, подлинного бегут, как черт от ладана. Главное — привлечь телезрителя любым способом, главное — рейтинг. Это понятие пришло к нам с Запада, где, очевидно есть уже механизмы фиксации того, сколько народу смотрело ту или иную передачу. По части рейтинга мир уже приблизился к жуткой ситуации из книге Д. Оруэлла «1984», где специальная полиция следила не только за фактом включения телескрина, а и за самой реакцией телезрителей на передачу. У нас этот, высосанный из пальца рейтинг постепенно свел на-нет почти все, имеющее хоть какой-то смысл. Эфир заполнился бесчисленными лотереями разного типа, угадайками, ток-шоу, теле клубами и теле конкурсами, встречами с колдунами, экстрасенсами и проходимцами. В погоне за зрителем на голубом экране стали спокойно показываться эротические фильмы, иногда даже с демонстрацией гениталиев, что раньше подпадало под категорию порнографии и тянуло на приличный срок до семи лет лишения свободы. Более того, появились передачи-игры с раздеванием при всем честном многомиллионном народе, а также ток-шоу на интимные темы, которые прежде, даже в самой продвинутой молодежной среде не обсуждались. Это было не то, чтобы неприлично, а как-то неуместно. Каждый решал свои сексуальные проблемы по-своему, а если кто и начинал активно обсуждать что-нибудь этакое вслух, было ясно — ущербный. Ни в одной стране мира я не видел ничего подобного на общественном телевидении. На коммерческих каналах некоторых стран показывают и не такое, настоящую порнуху, только плати деньги. Но в этом случае родители могут оградить детей от преждевременных знаниях об извращениях и ухищрениях сексуальной жизни, способных просто травмировать психику ребенка, изуродовать его дальнейшую судьбу по части секса. Россия, что ни говори — страна особая, с очень устойчивыми традициями. Здесь что-то из иностранной жизни может привиться и ассимилироваться, а что-то — нет. И даже долгие десятилетия советской власти не повлияли. Не привился у нас американский свинг, манера танцевать рок-н-ролл

с ударением на слабые доли такта, вместо «барыни» — на сильные, привычка принимать душ два раза в день, вместо еженедельного мытья в бане, не прививаются чистые общественные туалеты и аккуратные кладбища. Не привьется и сексуальная революция, как бы не старались те, кто делает на этом деньги. В русском языке есть слова, отражающие исконное отношение народа к публичному проявлению интима и эротики в разных формах. Это «скабрезность» и «похабщина». Лично мои наблюдения по этой части сводятся к тому, что в основной массе русским людям, в частности, женщинам свойственна стыдливость и целомудренность. Но уж если кого заносит в другую крайность, то тут держись. Русская блядь по размаху бесстыдства даст сто очков вперед деловой немецкой или американской проститутке. Не зря в русском языке есть усиление этого понятия, выраженное в слове «блядища». Так зачем же искусственно плодить у нас эту разновидность людей, при помощи печатных изданий, видео- и теле-продукции.

Параллельно с выхолащиванием содержательности на телевидении произошла постепенная переориентация на так называемое «ретро» — на советское кино, советскую эстраду. Заполонившие было в начале 90-х телеэкран западные клипы постепенно уступили место старым песням «о главном», как в старом, так и в обновленном, диско-варианте. Лучшие из старых советских фильмов, показанные по несколько раз на каждом телеканале постепенно пропустили вперед серые поделки 60-х и 70-х годов. Зарубежный кинематограф тоже заметно сдал свои позиции на российском телевидении, уступив низкопробным сериалкам для пенсионеров. Постепенно даже самый вялый телезритель начал понимать, что каждый телеканал кого-то обслуживает в смысле окраски политических событий, но догадаться кого точно и почему, не хватало возможности, да и не имело значения. Появление канала «Культура» стало отдушиной для интеллигентной аудитории. Но лишенный с самого начала средств для производства новых передач, канал вынужден был начать свою деятельность, основываясь на архивных материалах.

Свобода от цензуры в сфере популярной песни привела к тому, что в эфир стало возможным попадание певцов, музыки и текстов крайне низкого профессионального уровня. Процесс «раскрутки» новых звезд стал особым видом коммерческой деятельности, причем крайне выгодным. Эфир и сферы влияния в нем постепенно были поделены между несколькими компаниями. На первых этапах развития шоу-бизнеса на экран и на концертные площадки попали многие из тех, за кого кто-то платил деньги, и немалые. В начале 90-х вылезли на поверхность удивительно

похожие друг на друга певицы типа Маши Распутиной, Алены Апиной, Анастасии, Татьяны Марковой или Татьяны Овсиенко. При этом все они отдаленно напоминали Аллу Пугачеву. А произошло, по-моему, вот что. В новых экономических условиях прорвались вперед вокалистки третьего эшелона, то есть те, кто в поздние советские времена работали в ресторанах провинциальных городов, куда Пугачева не доезжала. Удовлетворяя потребность в Пугачевой на местах, они постоянно, на заказ, исполняли ее репертуар, заодно подражая и манере пения. Вот и получились этакие «Пугачевы „для бедных“», или, как говорят еще — «в таблетках». Некоторые из новых «звезд» пробились на телеэкран, а затем на стадионные площадки при чьей-то финансовой поддержке, то ли богатых родственников, то ли покровителей определенного типа. Но к концу 90-х на их место пришли уже те, кого спродюссировали и «раскрутили» сами хозяева шоу-бизнеса, с кем подписан контракт — такие, как Меладзе, «На-На», Сташевский, Трубач, «Иванушки интернейшенал», «Лицей», «Блестящие» и многие другие. Процесс «раскрутки» вещь непростая и дорогостоящая, прежде всего — для артиста. Если его дело пошло успешно, он расплачивается приличными процентами от своих заработков. Ну, а артисты, даже известные, но пожелавшие остаться независимыми от акул шоу-бизнеса, практически не имеют шансов попасть на телеэкран. А что уж говорить о начинающих и бедных талантах.

Одним из признаков нового времени для меня стало исчезновение контр-культуры, не только из средств массовой информации, а и вообще. Никакого протеста, никакого недовольства, свойственного обычно молодым людям переходного возраста. Вот здесь бы и возникнуть новой волне отечественной рок-музыки. Нет, все стремятся стать Димами Маликовыми или Наталиями Ветлицкими. В лучшем случае, вместо рискованного, прямого протеста против болячек нового советского капитализма, — позерские, «тусовочные» явления типа «Ногу свело» или куртуазных маньеристов с чернушной эстетикой. Впрочем, для более полного ознакомления с моими воззрениями на проблемы с поп- и рокмузыкой у нас в стране и за рубежом, я отсылаю читателя к моей же книге «РОК: истоки и развитие», выпущенной в свет издательством «Мега Сервис» в апреле 1998 года, в Москве.

Глава 20. Третье дыхание

К 1996-му году мне непреодолимо захотелось начать играть совсем другую музыку — тихую, акустическую, с нюансами, сложную и в то же время доступную любому нормальному человеку. К этому меня во многом подтолкнуло недолгое сотрудничество с Юрием Башметом и его коллективом. Я стал более углубленно интересоваться классикой и открыл для себя мир французской музыки конца 19-го — начала 20-го веков. Изучая партитуры Габриэля Форе, Клода Дебюсси, Мориса Равеля, Эрика Сати, я обнаружил те гармонические концепции, которые так привлекали меня в импрессионистском, интеллектуальном джазе конца 50-х, начала 60-х, в музыке Гила Эванса, Майлза Дэйвиса, Билла Эванса, Гюнтера Шуллера, Джона Льюиса, Стэна Кентона. Не менее близкие к джазовым гармонические последовательности обнаружились и в музыке русских композиторов — А. Бородина, С.Рахманинова, М.Муссоргского, С.Прокофьева. Гармоническая общность двух разных культур позволила подойти к исполнению классических произведений по-новому, с вкраплением туда импровизационных частей, где солист может по-своему обыграть авторские гармонии. На самом деле здесь ничего нового нет. Это лишь возврат с старому, на некоторое время забытому подходу к музыке. Импровизационность придает живому исполнению особый нерв, поскольку те, кто действительно сочиняет музыку на ходу, никогда заранее не знают, что у них получится, и каждый раз волнуются. А это передается аудитории и возникает невидимый контакт и обратная связь с исполнителем.

Осенью 1996 года я познакомился с музыкантами Государственного струнного квартета имени Д. Шостаковича, играющими вместе тридцать лет академическую музыку, но и любящими джаз при этом. На мое предложение попробовать сделать совместную программу они откликнулись с энтузиазмом. Я засел за оркестровки. Мне предстояла довольно непростая задача — превратить некоторые симфонические партитуры, скажем «Паваны» Г.Форе, «Лунного света» К.Дебюсси или «Марша» С.Прокофьева — в пьесы для квартета с саксофоном. Надо было сэкономить основные голоса, спасти все подголоски, не утеряв ничего. Здесь мне очень помогло знание компьютера. После того, как я доставал в библиотеке нужную мне партитуру, я «загонял» ее в компьютер, перерисовывая на нотный стан на экране. После этого я мог трансформировать ее так, как мне было необходимо. Компьютер проигрывал мне звуком реальных

скрипок то, что получалось. А когда я заканчивал работу, компьютер распечатывал все отдельные партии и партитуру. С самого начала мои новые коллеги, Андрей Шишлов, Сергей Пищугин, Александр Галковский и Александр Корчагин, являющиеся еще и профессорами Московской государственной консерватории по классу струнного квартета, давали мне очень ценные советы по написанию таких оркестровок с учетом специфики инструментов, тесситуры и т. д. Я собирал после репетиции ноты, исправлял в компьютере все ошибки и приносил в следующий раз отпечатанные заново партии. Такая помощь, компьютера — с одной стороны, и живых специалистов — с другой, позволила мне в короткий срок освоить в какой-то степени технику квартетного письма и сделать программу концерта из двух отделений, а впоследствии и записать компакт-диск.

Войдя во вкус исполнения камерной музыки, я решил параллельно сделать более гибкий и еще более камерный проект — дуэт с пианистом-клавишником. Я пригласил Вячеслава Горского и мы сделали программу, состоящую из новых версий тех произведений, которые стали классикой не только в академической музыке, но и в джазе, в рок- и поп-музыке. Главная идея — импровизационность и полная свобода от стиля. Джазовые стандарты и рок-хиты исполняются как камерные пьесы, без внешнего драйва. Классическая музыка освобождается от условностей, возвращаясь к своим давним принципам и формам. Я назвал это «Дуэт новой камерной музыки». Я не претендую на первооткрывательство, на Западе уже играют такую музыку и даже дают ей новые названия типа «New Emotional Music» или «Contemporary Impressionistic Americana», дело не в названии, а в том, что такая тенденция существует и, судя по всему, прогрессирует. Уже после того, как я сделал свои новые программы, я услышал последнюю запись джазового американского контрабасиста Ричарда Дэйвиса, где он исполняет те же пьесы что и мы — «Apres Un Reve» Габриэля Форе и «Вокализ» Сергея Рахманинова. Другой великий контрабасист Чарли Хейден также выпустил в 1999 году диск с пьесами Мориса Равеля и Сергея Рахманинова. Мне стало приятно от того, что я угадал мировую тенденцию. Камерность будет одной из тенденций дальнейшего развития самых разных музыкальных направлений.

А в феврале 1997 года сбылась еще одна моя мечта. Я сыграл сольный концерт с симфоническим оркестром. Мне это было необходимо по разным причинам. Прежде всего, это громадное удовольствие играть в сопровождении большого, мощного

акустического коллектива, быть его частью. Но, кроме того, мне хотелось и самому себе и широкой публике доказать, что джазмены — это не люди второго сорта по равнению с акдемистами. Мне надо было избавиться от этого комплекса неполноценности раз и навсегда. И вот такой случай представился. Я познакомился с дирижером и прекрасным аранжировщиком Виктором Наумовичем Барсовым. Он только что перебрался в Москву из Кемерово, где руководил местным симфоническим оркестром, и стал дирижером оркестра Московской филармонии, художественным руководителем которого являлся В.Понькин. Барсов взялся за создание оркестровок для программы, состоящей из произведений французских композиторов — Габриэля Форе, Клода Дебюсси и Мориса Равеля. Некоторые пьесы делались им на основе моих оркестровок для струнного квартета. Он их как-бы расширял. Мы подали заявку в план концертов Большого концертного зала им. П.И. Чайковского и концерт состоялся. Я очень волновался, поскольку за несколко репетиций ни разу не было полного состава оркестра. То отсутствовали альты, то тромбоны и трубы, то контрабасы. Иногда, прямо во время репетиций, группа муыкантов дружно вставала и, тихо извинившись, покидала помещение. Когда я спросил у инспектора оркестра, что это означает, то узнал, что это обычная практика в среде московских оркестрантов. Из-за крайне низкой и не всегда выплачиваемой зартплаты музыканты вынуждены работать сразу в нескольких оркестрах, а графики репетиций не всегда совпадают, так что, они иходят из одного места в другое. Раньше такого не возможно было бы и представить, а сейчас ничего поделать нельзя, приходится мириться. Тем не менее, на генеральную репецицию за два часа до начала концерта явились все. После настройки оркестра успели пройти наиболее сложные места некоторых пьес и начали концерт. Виктор Наумович, как опытный дирижер сумел собрать всех в единый кулак и оркестр сыграл необычную для него музыку, где было мнго нового, и прежде всего мои импровизации, а также необходимость играть со свингом. Заканчивали концерт известным «Болеро» М. Равеля. Я ушел за кулисы и появился лишь в самом конце, когда постепенно нарастающая музка достигла своего апофеоза. Выйдя, я сыграл соло на фоне зтой мощной фактуры, построенной на одном восточном звукоряде. Впоследствие я продолжил выступления с симфоническими оркестрами, уже зная, как это должно звучать.

Осенью 1997 года в Москву прибыл на гастроли один из немногих оставшихся в живых мастодонтов джаза — Дэйв Брубек,

чтобы исполнить свою «Мессу» вместе с симфоническим оркестром и хором в Большом зале консерватории. Незадолго до его приезда мне позвонили из отдела культуры посольства США и пригласили на переговоры относительно организации музыкальной части вечера встречи с американским Маэстро в доме Посла, в Спасо Хаузе. Я вспомнил, как, в условиях таинственности и риска, проходили мои переговоры относительно выступления «Арсенала» в том же доме двадцать три года тому назад. Ну, а сейчас мы с известным нашим пианистом Игорем Брилем запросто вошли в здание посольства и спокойно обсудили с работниками отдела культуры порядок выступлений на этом вечере. И ни от кого не приходилось скрываться потом, при выходе на улицу.

Все произошло, как мы наметили, 3 ноября 1997 года. И вот я вновь, через двадцать три года, готовлюсь выступать в том же зале Спасо Хауза, но теперь не с подпольным «Арсеналом», а с Государственным струнным квартетом имени Д. Шостаковича. Мы начинаем играть специально приготовленную мною оркестровку популярнейшей пьесы из репертуара квартета Брубека «Take Five». В зале кто-то вскрикивает. Как потом выясняется, это был Брубек. После нас перед гостями выступает Игорь Бриль со своими замечательными сыновьями, виртуозами-саксофонистами. А в заключение состоялся небольшой джем-сэшн с самим Дэйвом Брубеком. Через некоторое время я получил письмо от господина Джеймса Ф. Коллинза, Посла Соединенных Штатов в России, в котором он лично выразил мне благодарность за участие в вечере, а также передал особую признательность от г-на Брубека за услышанную им струнную версию «Take Five». Мне показалось, что это не было простой формальностью. Для меня это событие стало подтверждением того, что чего-то в жизни удалось добиться.

В августе 1998 года я решил вернуться к исполнению современной музыки с использованием электронных инструментов. Поскольку накопился определенный опыт работы с оркестровкой в области камерной музыки, захотелось использовать его по-новому, играя с теми, кто способен самостоятельно импровизировать, и не только. Хотелось, чтобы те, с кем играешь, привносили свое отношение к музыке, а не просто механически точно выполняли мои указания. Как и в прежние времена, подыскать партнеров для такой творческой работы было нелегко. Сейчас, когда джазовое образование в Москве достигло очень высокого уровня, появилось немало молодых профессионалов, студентов и выпускников Гнесинского

училища и Российской академии джаза, владеющих блестящей техникой и знанием гармонии. Но узость взглядов и вкусов, к сожалению, остались, как и в прежние времена, хотя и не в такой степени. Музыканты, воспитанные на бибопе, в большинстве своем надолго остаются приверженцами бопа, не интересуясь тем, что происходит в другой музыке, особенно, если к джазу она вообще никакого отношения не имеет. Боперский фанатизм с его неприятием ладовой музыки, рок-музыки, политональной концепции и многого другого напоминает мне сектантство или религиозный фундаментализм. Эта упертость в каких-то ситуациях необходима, особенно в период освоения профессии. Но затем она становится тормозом, превращая музыканта в узкого профессионала, что граничит с ремесленничеством.

Так вот, найти джазового музыканта, который бы искренне любил и классику, и New Age, и музыку фанки, и стиль ECM, и арт-рок, да еще и книги по искусству, философии и истории читал — дело нелегкое. Здесь должно повезти. И, я думаю, мне повезло. С бас-гитаристом было легче. Я его уже знал и, что самое главное, он знал, чего я от него хочу. Это был Евгений Шариков, который играл в «Арсенале» в 1994-95 годы, ездил со мной в США, снимался в передачах на НТВ. Правда, тогда музыка было более традиционной в смысле джаз-рока. Сейчас от него требовалось не только умение аккомпанировать, играя слэпом в манере фанки, а, используя безладовую бас-гитару, выполнять функции мелодического, солирующего инструмента. Ему поручался не нижний голос, а верхний, в унисон или в терцию с саксофоном. Зато функции баса я хотел передать клавишным инструментам. Что касается клавишника, то здесь произошло неожиданное. Еще в 1997 году, когда Анатолием Лысенко мне был предоставлен эфир на только собиравшемся начать работу московском телеканале ТВЦ, я познакомился с режиссером Григорием Илугдиным. С ним вместе мы и выпустили пять программ под названием «Импровизация на тему», где я был автором-ведущим. Редактором на программе работала жена Григория — Наташа. Во время съемок этих передач Григорий однажды вскользь сказал, что их сын тоже неплохо играет джаз и учится в Гнесинском училище. Тогда я пропустил это мимо ушей. Во-первых, родители всегда хвалят своих детей, считают их самыми лучшими и радуются любому успеху. Кроме того, я был полностью поглощен новым проектом со струнным квартетом им. Д. Шостаковича. Я вежливо отреагировал и вскоре забыл об этом. И вот, когда летом 1998 года мне порекомендовали молодого пианиста по имени Дмитрий Илугдин, я, несмотря на необычность этой фамилии, сразу и не сообразил, что это сын

Григория. Только после того, как я прослушал его и принял решение пригласить его в свое новое трио, до меня дошло, что он и есть тот самый Илугдин. А Дима оказался как раз тем, кто был нужен. В свои 22 года он уже научился многому, а главное — он был открыт к любой музыке, от традиционного джаза до классики. Но очень важным обстоятельством явилось и то, что он, в отличие от многих джазовых пианистов, в совершенстве овладел компьютером, досконально знал все модели современных синтезаторов и сэмплеров, и умел программировать необходимые звуки. Для музыканта-клавишника, исполняющего современный джаз-рок-фьюжн, эти знания необходимы как воздух.

В августе 1998 года состав, который я назвал «Ars Nova» Трио, начал выступать в клубе «Форте». Название придумалось легко. «Арс Нова», «Ар Ново» — это все синонимы одного понятия, смысл которого — стиль «модерн» начала 20-го века, называвшийся также как «югенд штиль», «сецессион», в зависимости от страны. Я с детства обожал все, что несло на себе отпечаток этого уникального, утонченного стиля, погубленного начавшейся 1-й Мировой войной. Я преклонялся перед такими людьми, как Джон Рескин или Уильям Моррис, пытавшимися спасать эстетику уходящего мира перед напором промышленной революции, унификации, массового производства и, по сути, масскультуры. Эти свои размышления я постарался отразить в некоторых пьесах, записанных на моем сольном компакт-диске «Горы Киммерии», выпущенном фирмой «Solyd Records» в середине 90-х. Запись 1 Запись 2 Запись 3. Работая над оркестровками для Квартета им. Шостаковича, я попал под очарование музыки этого периода. Особенно близки мне стали французские композитроы Габриэль Форе, Клод Дебюсси, Морис Равель, Эрик Сати.

В названии «Ars Nova», кроме того, была заложена игра слов. «Арс» — это сокращенное «Арсенал», слово из трех букв, состав из трех человек. Камерный вариант «Арсенала». Поначалу казалось, что без ударных инструментов будет нелегко играть ритмичные фрагменты пьес. Но постепенно пришло взаимопонимание. Но зато без барабанов мы почувствовали свободу от ритма, получили возможность иногда играть «рубато», то есть произвольно меняя темп, когда это надо, замедляя и ускоряя его. Хотелось не зависеть от постоянного «драйва», как в традиционных видах джаза. В процессе формирования программы мы стали ориентироваться на мои новые пьесы, на классику в лице Вагнера, Бородина, Рахманинова, Равеля, а также на музыку тех джазменов, которые близки нам по духу — Яна Гарбарека, Кита Джэррета, Пэта Мэтени, Ральфа Таунера. Клуб «Форте»,

находящийся практически на самой Пушкинской площади, а точнее — на Большой Бронной улице, работал уже более года как блюзовый клуб, безо всяких попсовиков, диско-музыки, совковых песен и другой развлекаловки. Женя Шариков играл там в блюзовом трио, он и познакомил меня с хозяином «Форте» Альбертом Сергиным. Я предложил ему «Ars Nova» — Трио, хотя наша эстетика совсем не вписывалась в формат клуба. Но Альберт решил попробовать расширить аудиторию, предоставив нам для выступлений один день в неделю. Несмотря на то, что состав носил новое название и исполнял новую музыку, народ стал постоянно ходить на наши концерты. Причем, среди посетителей были не только старые поклонники «Арсенала», а и молодые люди, совсем новая публика. И это радовало меня больше всего. Я видел, что связь времен не прерывается. С сентября по декабрь 1998 года мы начли постоянно играть в «Форте», исполняя музыку непростую, тихую, и, на мой взгляд, самую современную по подходу, по ощущению.

В самом начале 1999 года нам пришла в голову идея, а не возродить ли «Арсенал» на основе Трио. Идея сама по себе неплохая, но она опять вела к этой вечной проблеме поиска подходящих музыкантов. Женя Шариков предложил своего приятеля, гитариста Игоря Бойко. При ближайшем рассмотрении он оказался довольно крепким профессионалом, прекрасно читающим ноты, умеющим обыгрывать гармонии любой сложности. Он приехал с Украины, предварительно поработав в клубах Голландии и США, получив необходимую западную закалку. Поскольку существовать в Москве приезжему человеку, не имеющему своей жилплощади, довольно дорого, Игорь устроился на работу в ансамбль Валерия Сюткина, ведь на скромные клубные заработки прожить нелегко. Когда мы начали с ним обсуждать возможность его работы в «Арсенале», я сказал, что мне нужен постоянный партнер, а не приходящий солист. Поскольку мы исполняем нетрадиционную музыку, то каждый участник незаменим, исполняя не просто свои партии, а осуществляя определенную функцию в общей структуре. Игорь не скрывал, что он играет концерты с Сюткиным, но заверил меня, что это не отразится на деятельности «Арсенала», он никогда не подведет. В прежние времена, лет 15–20 назад, я ни за что бы не взял в «Арсенал» музыканта, параллельно сотрудничавшего с кем-либо, особенно из среды поп-музыки. Но сейчас другие времена, ясно, что надо «вертеться», тем более — приезжему. Так или иначе, я пригласил Игоря Бойко играть в «Арсенале». Для меня важным обстоятельством было и то, что он произвел впечатление очень точного, трезвого и реального человека, что, к сожалению,

является большой редкостью в нашей российской среде.

Оставалось найти барабанщика. Мне хотелось, прежде всего, продолжить ту эстетическую линию, которая уже получилась в Трио. Но и возвратится к мощной фанки-энергетике тоже было необходимо, если выступать под названием «Арсенал». Игорь Бойко посоветовал барабанщика, с которым он до этого иногда работал в составе певца Сергея Манукяна. Это был Вано Авалиани. Мне это предложение понравилось. Я помнил, что Авалиани очень хорошо проявил себя, играя еще в 80-е годы в ансамбле «Каданс» Германа Лукъянова. Если уж он удовлетворял требованиям такого строгого и непримиримого с любой фальшью человека, как Лукъянов, то здесь можно было не беспокоиться. Новую программу, уже впятером, мы сделали быстро. Помещение для репетиций и аппаратуру предоставлял нам хозяин «Форте» Альберт. Такое удобство трудно переоценить. Репетиция в нормальных условиях крайне плодотворна, поскольку, если все участники хорошо слышат друг друга, то они точнее могут оценить плоды своего труда и скорее остановиться на одном из достигнутых вариантов. Ведь в нашей музыке нередко сами исполнители предлагают свои решения по внесению того или иного элемента в оркестровку. Я, как автор композиции, приношу на репетицию основной материал, то есть тему, мелодии и гармонии, а также общую схему пьесы. Это как бы полуфабрикат. Дальше начинается приготовление вкусного блюда, где поварами являемся мы все, но шеф-повар все-таки я. Известно, что из хорошей вырезки можно приготовить отличный стейк, а можно и загубить мясо, пережарив или пересолив его. В случае совместной работы над оркестровкой, я даю своим коллегам самим готовить блюдо, и не только для слушателей, а скорее для себя, чтобы можно было наилучшим образом проявить мастерство, сыграть то, что лучше получается. Я редко пытаюсь навязывать то, что исполнителям не нравится. Но иногда приходится, особенно, когда это касается переосмысления классических пьес. Здесь уж ничего не поделаешь. Например, я приношу на репетицию оркестровку Увертюры к опере Рихарда Вагнера «Тангейзер». Вначале это предложение вызывает скрытый или явный отпор, поскольку некоторые из музыкантов не испытывают ничего по отношению к такой музыке и не понимают, зачем браться за все это. А я, во-первых уже давно люблю эту музыку, знаю, почему и как ее надо играть, но сам пока не уверен, получится ли само «блюдо». Ведь аналогов обработки такой музыки современными средствами я не слышал. Постепенно, в процессе репетиции, музыканты проникаются красотой великого произведения и мы приходим к окончательному варианту пьесы. Еще сложнее

бывает, когда приносишь свою новую пьесу, которая звучит лишь в собственной голове или в исполнении компьютера. Но еще надо, чтобы ее услышали и поняли будущие исполнители. Ведь они будут импровизировать на эту тему, вносить что-то свое. Тогда приходится что-то рассказывать, махать руками, напевать, стучать, хлопать. В результате, иногда с трудом, получается новый продукт.

Запись 1 Запись 2 Запись 3 Запись 4 Запись 5.

В случае, когда есть аналог, например пьеса Стенли Кларка «Тихий полдень», все гораздо проще. Такие вещи делаются на репетициях довольно быстро и без особого труда.

С января 1999 года в «Форте» начал выступать Новый «Арсенал». Программа была сознательно составлена из пьес двух типов. Для нашей прежней аудитории, тех кто ходил на концерты еще в 70-е и 80-е годы, мы сделали наиболее популярные композиции, так сказать, «хиты» — «Сильвер блюз», «Воспоминание об Атлантиде», «Голубоглазый блюз», «Ностальгию», «Незнакомку», а позднее и другие. Это были, естественно, обновленные версии, ведь прошло столько времени и у нового поколения исполнителей сформировался иной подход к исполнению. Тем не менее, пьесы остались узнаваемыми и я понял, что был прав, когда вернулся к ним. Наша публика приняла их с большим энтузиазмом. А что касается моих новых работ, экспериментов с классикой и фолклором, то здесь, как и положено, приходилось сталкиваться с недостаточным пониманием или, во всяком случае, с более сдержанной реакцией. Хотя новая концептуальная музыка и не была рассчитана на овации. Но не делать ничего нового нельзя было. Держаться только на старых хитах или на эффектных композициях в стиле фанки значило остановиться в развитии, превратиться в собственный музей. Это было бы деградацией. Исполнение одного и того же репертуара практикуется с успехом во всех классических жанрах, в джазе — в диксиленде, свинге, бибопе. Но не в музыке «фьюжн», которая постоянно развивается за счет слияния со всем новым, что возникает в мире музыкальных тенденций, в мире электроники или исполнительской техники.

Итак, «Арсенал», в своем восьмом по счету составе, начал постоянно работать в «Форте», ставшим для нас чем-то в роде дома родного. Слух о том, что ансамбль возродился, медленно, но верно стал распространяться за пределы Москвы. И нас постепенно стали приглашать с концертами в другие города и даже бывшие республики СССР, где когда-то «Арсенал» побывал неоднократно. Оказалось, что, не смотря на большой перерыв,

иногда в десять с лишним лет, публика не забыла об ансамбле и принимала нас так, как это бывает, когда встречаются родственники, давно не видевшие друг друга. И это при том, что все участники коллектива, кроме меня, были для нее абсолютно новыми. Важно, что осталась неименной сама идея «Арсенала». Правда, такие выездные концерты пока были не так часто, как хотелось. В новые времена организовать приезд в город коллектива, которому требуется хороший зал, настоящая высококлассная звуковая аппаратура и профессиональный менеджмент, обеспечивающий все, от питания до переездов и гостиницы — дело очень сложное. Тем не менее, что-то сдвинулось в российской культуре. Концертная жизнь начала постепенно возрождаться.

Через несколько месяцев работы стало выясняться, что наш барабанщик Вано Авалиани не всегда справляется с теми пьесами, где нужна особая жесткая техника, соответствующая музыке «фанки». И даже не столько техника, сколько особая энергетика, идущая от физиологических особенностей того или иного музыканта. Что касается тонких, тихих пьес, требующих от барабанщика изысканности и интуиции, то здесь Вано был незаменим. Но основу программы «Арсенала» все-таки составляли жесткие пьесы. Сам Вано признался, что ему такая музыка раньше не была особенно близка, да он раньше и не имел возможности ее играть. Работая у Лукъянова, этому не научишься. Предложение заменить барабанщика исходило от музыкантов. Я бы сам на это не решился. Мне так надоели эти кадровые перестановки за предыдущие двадцать пять лет «Арсенала», что я готов был мириться со многим, тем более, что Вано мне очень понравился как человек. Я сказал, что пусть они сами решают этот вопрос, объясняются с Вано, ищут замену и вводят нового барабанщика. Перед Вано мне было страшно неловко и я самоустранился. Через некоторое время Шариков, Илугдин и Бойко нашли человека по имени Юрий Семенов и подготовили его во всех смыслах. По записям, сделанным в клубе, он выучил всю программу, что-то они объяснили ему на словах и, когда мы собрались на пробную репетицию, он все сыграл так, как будто уже долго работал с нами. Так произошла замена «на ходу». Чего чего, а темперамента Юре, на половину армянину, прожившему большую часть жизни в Баку, было не занимать. Профессиональная хватка, приобретенная им во время работы с известными эстрадными артистами Азербайджана, и любовь к джаз-року были очень кстати. Несколько позднее, ближе к концу 1999 года с нами стал иногда играть, в качестве приходящего гостя, еще один музыкант армянского происхождения, но индус в душе — Сергей Мардоян.

Он в течение нескольких лет учился у индусского мастера игре на табла — народных ударных инструментах. Когда-то я пытался вводить в «Арсенал» табла, чтобы придать некоторым пьесам восточный колорит, но никто толком не мог освоить этот инструмент. Играть на нем, как на обычных латино-американских бонго или конго, безсмысленно — они не звучат. Этот инструмент имеет свои особенности и секреты, открывающиеся лишь тому, кто затратит массу сил и времени на его освоение. А его тихий и неповторимый звук придает особую окраску той музыке, где есть намек на медитативнось. Учитывая наличие табла, мы сделали несколько пьес с явным индусским оттенком — «Корни лотоса» Махавишну, «Ноктюрн» и «Половецкие пляски» А. Бородина, Фрагмент из 2-го фортепианного концерта С. Рахманинова, «Песню индийского гостя» Н. Римского-Корсакова, «Молчание свечи» Р. Таунера. Получился настоящий «фьюжн» — сплав классики, джаза и этнической окраски.

Уже работая в новом составе, мы решили начать записывать то, что мы играем в клубе, чтобы впоследствии издать это на компакт-диске. Женя Шариков, являющийся еще и прекрасным специалистом по звукозаписи, микшированию и так называемому мастерингу, стал привозить в «Форте» свои агрегаты и подключать их к пульту, на который поступали сигналы ото всех микрофонов, от синтезатора и гитар. Звукорежиссер клуба Павел Васильев осуществлял запись во время исполнения. Так мы постепенно накопили материал для диска. Запись была очень полезной, поскольку при прослушивании мы обнаруживали у себя массу ошибок и недочетов, которые потом исправляли и делали записи снова. Играть, зная, что все это фиксируется и будет издаваться, нелегко. Здесь такая же ситуация, как у сапера, без права на ошибку. Тем не менее, живая запись в присутствии публики в корне отличается от студийной. Ведь в студии все можно переиграть. Ошибся кто-то один, не важно. Он один и переигрывает этот кусочек на своей дорожке. Более того, при цифровой записи и переигрывать не обязательно. На компьютере можно все исправить и так, «перерисовывая» неверные ноты. В случае с созданием фонограмм безголосых и бездарных «попсовиков» так и делается. Современный компьютерщик, специалист по мастерингу (изготовлению окончательно отредактированной версии) способен сделать конфету из чего угодно. Отсюда и успех многих новоявленных фонограммных «звезд». Мы предпочли живое исполнение, к тому же, у нас не было денег на дорогостоящую студию. Так появился на свет диск «Арсенал» Live в клубе «Форте».

Но перед этим, то есть в начале осени 1999 года, в составе

произошло изменение. Игорь Бойко вдруг позвонил мне и сообщил, что его не будет целый месяц, поскольку он вынужден поехать на гастроли с Сюткиным. Я спросил его, а как же наш договор? Он извинился и объяснил, что у него тяжелое финансовое положение, что ему надо копить деньги на покупку квартиры в Москве и иного способа, как работать с популярным певцом, он не видит. Он предложил иногда, когда нет гастролей выступать с «Арсеналом», но я решительно отказался. Во-первых, это похоже на приходящую жену, которая постоянно живет еще с кем-то. Но главное, я уже знал наперед, что придется переделать все оркестровки, передать партии гитары либо синтезатору, либо бас-гитаре, изменить кое-что в собственных партиях, и играть, как играли. Такая перелицовка обычно занимает некоторое количество времени и сил, но все пьесы у нас в репертуаре остались. Изменился только сам звук ансамбля, стало больше синтезатора, некоторые пьесы сократились. Так что, нет худа без добра. А о том, чтобы иногда вновь вспоминать наши старые версии оркестровок и переделывать все обратно, в случае, когда Игорю Бойко захочется поиграть с нами джаз-рок, говорить не приходилось. Поэтому мы расстались с обоюдным, надеюсь, сожалением. Я думаю, что для джазмена работа у Валерия Сюткина это не самый худший вариант. Я знаком с Валерием. Он выгодно отличается от многих звезд его ранга своей интеллигентностью и скромностью, так что, Игорь попал в неплохую компанию, где честно делает то, что от него требуется. Но мне стало обидно за игоря. С его талантом импровизатора стоять на сцене и просто аккомпанировать несложные песни — это дело рискованное. К сожалению, у меня накопился огромный опыт в этом вопросе. Еще в 60-е годы многие джазмены от безысходности уходили зарабатывать деньги к эстрадным певцам, надеясь позже вернуться в джаз. Но с ними происходили необратимые процессы. Во-первых, уйти от денег, опять в тяжелое финансовое положение, почти невозможно. Здесь диктуют свои условия многие факторы и, прежде всего семья. А во-вторых — играя не свою музыку, изменяя своем таланту, человек навсегда теряет что-то неуловимое, что отличало его раньше от других. Для джазмена это особое чувство драйва, ощущение «квадрата», легкость, интуиция во время импрвизации. Из моих старых друзей, ушедших когда-то в эстраду или в ресторан, в джаз практически не вернулся никто.

Мой опыт, полученный в процессе работы с Квартетом им. Д. Шостаковича, не прошел даром. С помощью своих новых коллег, мастеров квартетного искусства, я овладел некоторыми знаниями и даже секретами процесса написания музыки такого рода. Еще

одним помощником мне служил мой компьютер, используя который я мог не только фиксировать все ноты по ходу работы над партитурами. Я мог слушать, как это должно звучать, не прибегая к помощи живых музыкантов. Ну, а о том, что мне не приходилось нанимать переписчика партий и партитур, как это делается обычно, говорить не приходится. Нажмешь на клавиатуре компьютера команду «print», и пожалуйста — печатаются нотные партии. Правда, приходится подкупать иногда дорогостоящие картриджи с чернилами для принтера и специальную бумагу. Но меня этот вариант тиражирования нот устраивает гораздо больше, чем обычный. Это, конечно, великое изобретение — компьютер с музыкальными программами-редакторами типа CUBASE. Все, что ты сочиняешь, играя на обычной клавиатуре, моментально появляется на экране в виде нот или любых графических изображений. За последние лет пятнадцать я настолько привык к работе с компьютером, что просто разучился от руки писать ноты, а заодно и слова, поскольку пользуюсь только клавиатурой. Я однажды обнаружил, что стал как-то коряво и неправильно писать ручкой простые слова, когда понадобилось от руки составить какое-то объяснительное заявление.

С определенного времени меня все больше стало тянуть на сочинение собственных композиций для струнного квартета и саксофона. Даже, обращаясь к классике, я все дальше стал отходить от первоисточника и рискнул писать свои пьесы, основанные на мелодии и гармонии того или иного известного произведения. Но при этом возникало больше потребности в репетициях, хотелось чаще пробовать, проверяя созданные фрагменты с живыми исполнителями, а не только при помощи компьютера. Мои прежние коллеги из Квартета им. Д. Шостаковича — люди солидные и крайне занятые, все-таки Народные артисты СССР, профессора Московской Государственной консерватории, да еще и постоянно гастролирующие согласно заранее спланированному графику. Я, как человек нетерпеливый, не мог подолгу ждать, когда они освободятся от своих многочисленных дел и смогут уделить мне время для проверки моих новых оркестровок. Поэтому само собой назрело решение сделать новый проект с молодежным, более свободным составом квартета. Через Юрия Голубева, молодого контрабасиста из оркестра Башмета, я познакомился с четырьмя девушками, заканчивавшими консерваторию по классу квартета, и игравшими вместе под названием «Twins» квартет. «Твинз» означает «близнецы», а в квартете играют две близняшки — Лена и Таня Исаенковы — первая и вторая скрипки. На альте и

виолончели — Лена Алексеева и Ира Смирнова. Когда я пошел на первую с ними репетицию, у меня было сомнение по поводу только одного — смогут ли они свинговать так, как это получалось у моих прежних партнеров. Ведь те еще с 60-х годов собирали джазовые записи. А эти девочки, очевидно, никогда и ничего такого не слышали. Я был поражен, когда обнаружил, что у них все получается, хотя, как я и предполагал, они о джазе имеют самое приблизительное представление. Так началось мое сотрудничество с «Twins» квартетом. Мы приготовили совершенно новую программу и начали потихоньку выступать с концертами в небольших московских залах, в ЦДХ, в ЦДЛ, в Овальном зале, в клубе «Форте». Осенью 1999 года девочки всем квартетом поступили в аспирантуру консерватории. Одним из первых признаков их дальнейшего успеха было то, что они получили первый приз на Международном конкурсе «Учитель и ученик», проходившем в Москве в марте 2000 года под эгидой фонда «Классическое наследие». Для меня это сотрудничество означало возможность продолжения самосовершенствования в области музыки для струнных инструментов. Более того, я решил расширить красочную палитру нашего аисамбля и пригласил участвовать в нем своего коллегу по «Арсеналу» Дмитрия Илугдина. Получился своеобразный акустический секстет. Звук рояля придал оркестровкам содной стороны еще большую камернось, а с другой окрасил все в более современные тона, поскольку Дима стал играь свои соло с ощущением и с техникой музыканта нового, будущего поколения. Первое наше публичное выступление подтвердило, что мы на правильном пути. А состоялось оно ни где нибудь, а в Большом зале Московской консерватории, в конце марта 2000 года. Георгий Гаранян, организовавший там концерт под названием «Саксофон — король джаза», пригласил меня принять в нем участие. Я решил, что лучшего случая проверить свои идеи на хорошей публике не представится. Все участники концерта играли традиционный джаз с ритм группой, причем через микрофоны. Мы же попросили оключить всю электронику и вышли в конце второго отделения с чисто акустическим проектом. Как говорится, сработали на контрасте, как по громкости, так и по стилю. Прием был потрясающий. Я, честно говоря, на такое и не расчитывал. Единственно, что огорчило, так это реакция коллег-джазменов, участников. Они либо так и услышали ничего, либо отнеслись равнодушно, в лучшем случае. Здесь произошло то же, что и в случае с музыкой «Арсенала», на выступлениях которого почти никто из известных мне мастеров отечественного джаза никогда не бывал. К сожалению, еще с советских времен в нашей джазовой

среде наметился особый род музыкального шовинизма, доходящий у некоторых джазменов, особенно комлексующих по поводу чужого успеха, до «джазо-мизантропии». Поразительно, сколько аналогий возникает, когда вспомнишь историю различных движений и учений, сперва подвергавшихся гонениям, а затем получившим свободу и признание. Как это ни печально, свобода приносит массу проблем. Еще в 4-м веке Новой эры Император Константин, узаконивший христианство, пожалел об этом, увидев, какой раскол в Учении произошеп на первом же официальном Всесенском соборе. А уже в наши времена — раскол РСДРП на большевиков и меньшиков, уничтожение одних другими в борьбе за власть. В результате красивая марксистская утопия закончилась кровавым большевизмом, затянувшимся на десятилетия. У получившего полную свободу отечественного джаза теперь осталась немаловажная проблема — борьба за выживание. Это означает — борьба за новое поколение российских слушателей, которое необходимо создавать своими руками. И разрозненными рядами этого не сделать.